سميوطيقا العنوان

في شعر عبد الوهاب البياتي

تأليف

د. عبد الناصر حسن محمد

كلية الآداب - جامعة عين شمس

الناشر

دار النهضة العربية

٣٢ ش عبد الخالق ثروت القاهرة

٢٠٠٢م

رقم الإيداع: ١٣٩٦١/ ٢٠٠٢
الترقيم الدولي: .I.S.B.N
977-04-3844-8

دار الفردوس للطباعة
ت: ٢٩٧٩٥٣٥

سميوطيقا العنوان
في
شعر البياتي

القسم الأول
(العنوان نصاً مستقلاً)

المحتوى	رقم الصفحة



تمهيد

- العنوان أهميته ووظائفه

نســتطيع أن نــدرك قيمة العنوان جلياً بالنظر إلى نموذج الاتصال عبر أطــرافه الثلاثة:مرسل ←—— رسالة ←—— مستقبل بحيث تكون القاعدة "أن المرســل يبدأ بـــ (العمل) ثم ينتهي بوضع (العنوان) أما (المستقبل) فإنه يبدأ من (العــنوان) منتهياً إلى العمل على الوجه التالي :مرسل←—— عمل←—— عنوان بالنســبة للــباث ، أما المتلقي فتكــون المتتاليــة عنده على نحــو معاكــس : عنوان ←—— عمل." (١)

لذلــك قد يخسر المتلقى كثيراً إذا عبر سريعاً إلى نص الرسالة أو العمل متجاهلاً العنوان في الآثار المتلاشية في القراءة ؛لأن العنونة هي أولى المراحل الــتي يقــف لديها الباحث السميولوجي لتأملها واستنطاقها قصد اكتشاف بنياتها وتركيــبها ومــنطوقاتها الدلاليــة ومقاصدها التداولية ، وباختصار فإن العناوين عبارة عن علامات سيموطيقة تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص (٢)

لذلــك " أولــت الســميوطيقا أهمية كبرى للعنوان ، باعتباره مصطلحاً إجــرائياً ناجعاً في مقاربة النص الأدبي ومفتاحاً أساسياً يتسلح به المحلل للولوج إلى أغــوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها ، ويستطيع العنوان أن يقوم بـــتفكيك النص من أجل تركيبه عبر استكناه بنياته ، الدلالية والرمزية وأن يضيئ لــنا فــي بدايــة الأمــر ما أُشكل من النص وغُمض ، إنه مفتاح تقني يجس به الســميولوجي نبض النص وتجاعيده وترسباته البنيوية وتضاريسه التركيبية على المستويين الدلالي والرمزي (٣)

ويضــرب روبرت شولز مثلاً ــ يدلل به على أهمية العنوان ــ معتبرا أن العنوان هو الذي يخلق القصيدة بقوله : " لنبتديء بأصغر النصوص الشعرية في اللغة الإنجليزية أعني " مرثية " "Elegy" .

سأعرضها على من ؟ who would I show it to!

ويتساءل: شولز بيت واحد وجملة واحدة غير منطوقة لكنها تشي بصيغة السؤال في نحوها وتركيبها ، فما الذي يجعل منها قصيدة ؟

ثـــم يجيب قائلاً : بالتأكيد لولا عنوانها لما كانت قصيدة غير أن العنوان وحـــده لن يؤلف النص الشعري ، وليس في وسع العنوان والنص الشعري معاً أن يخـــلقا قصــــيدة بمفردها وإذا أعطى القارئ العنوان والنص فإنه سيستحث على خلق القصيدة .(٤)

ومـــن هنا فإن العنوان يحدد القصيدة بمعنى أنه يسميها ويخلق أجواءها النصـــية والتناصية عبر سياقيها : الداخلي والخارجي ، ومن ثم فالعناوين ليست ســـوى رســـائل مسكوكة مشحونة بعلامات دالة تعكس رؤية للعالم ذات طبيعة إيحائية.

لذلـــك يري بارث أن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيمولوجية تحمل في طياتها قيم أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية (٥)

وبـــناء عـــلى هـــذا فإن العنونة بالنسبة للسميولوجي بمثابة بؤرة ونواة للقصـــيدة الشعرية تمدها بالحياة والروح والمعنى النابض " إن العنوان يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته ونقول هنا : إنه يقدم لنا معرفة كبري لضبط انسجام الـــنص ، وفهـــم ما غمض منه ، إذ هو المحور الذي يتولد ويتنامى ويعيد إنتاج نفســـه ، وهـــو الذي يحدد هوية القصيدة ، فهو ــ إن صحت المشابهة ــ بمثابة الـــرأس للجسد والأساس الذي تبني عليه ، غير أنه إما أن يكون طويلاً فيساعد عـــلى توقع المضمون الذي يتـــلوه ، وإما أن يكون قصيراً وحينئذ فإنه لابد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه "(٦)

مـــن هنا تأتي أهمية العنوان بوصفه أول مفتاح إجرائي نخترق به مغالق النص سيموطيقياً ، بهدف تفكيك عناصره ومن ثم إعادة بنائها مرة أخرى .

وتأسيســاً عــلى ما سبق فإننا نرى أن الشعر المعاصر لا يعطي نفسه لقارئه بطريقة سهلة وإنما على قارئ هذا الشعر أن يسلك استراتجية دقيقة وحيل تاكتيكية أي نظرية بمبادئها ومفاهيمها ونستخدم مفاهيم محلية تارة أخرى ، وأول الحيل التاكتيكية (هي الظفر بمغزي العنوان) والمفهوم المحــلي الذي نستخــدم لهــذا الغــرض هــو من القاعــدة إلــى القــمة (Top —— Down) ومـــن القــمــة إلى القـــاعدة (Bottom) ومعــنى هــذا أنه يجب فهم معاني الألفاظ معجمياً وبنية الجملة ومعناها المركب (أي من القاعدة إلى القمة) ، وعلى أساس هذه الجملة نتوقع ما يحتمل أن يتلوها من جمل (أي من القمة إلى القاعدة) (٧).

وإذا كـــانت القصــيدة تتبــني عــلى أسس ثلاثة هي : العنوان ــ بؤرة القصيدة ــ النهاية .. وهكذا فإن العنوان يكون في مثل هذه الحالة بمثابة الموجه الرئيســي للمتن الشعري يؤسس غواية القصيدة والسلطة في التعيين والتسمية ، أمـــا الـــنواة فتـــتمركز في وسط القصيدة ، وهي بمثابة القلب من الجسد ، وهي كذلك الجملة الهدف وماقبل البؤرة وما بعدها لا يوجد حشو يمكن الاستغناء عنه ، بـــل نجعل ذلك سبباً ونتيجة والخاتمة هي نتيجة النص ونهايتها ، أن تعود على بدء القصيدة .

إن العـــنوان لدى السميائيين بمثابة سؤال إشكالي بينما النص هو بمثابة إجابـــة عـــن هذا السؤال ، إن العنوان يحيل على مرجعية النص ويحتوى العمل الأدبي في كليته وعموميته ، كما أن العنوان يؤدي وظيفة إيحائية إذا نحن سلمنا مـــع غـــريفل (Grivel) بـــ (سلطة النص) التي يؤسسها العنوان حيث إنها طبقاً لغـــريفل دائمـــاً (تتضـــمن العمل الأدبي بأكمله) بنفس القدر الذي يتضمن العمل الأدبي العنوان ويتدخل الأول في توجيه (قراءته) قراءةً تصير خاصة به.

وبقـــدر ما نعتبر العنوان (دليلاً أي علامة على كونٍ سميائي هو النص فـــي حـــد ذاته بقدر ما قد نعتبر هذا النص (إجابة على تساؤل العنوان) ونعتبره فـــوق ذلك مرجعاً يحيل على مجموعة من الدلائل (العلامات) التي تكون العلاقة (القصة) كمعنى تجعل منه هذه العلاقة بسطاً أو افتراضاً لفائدة .

فالعـــنوان كمـــا يقول غريفل " يعلن عن طبيعة النص ومن ثم يعلن عن نوع القراءة التي تناسب هذا النص" (٨)

هـــذا ولا شك أن للعنوان وظائف كثيرة يسهم تحديدها في إضاءة النص وإتاحـــة إمكانيات تأويله خصوصاً إذا كان نصاً معاصراً يغلفه طابع من الإبهام أو الغموض مفتقراً إلى الانسجام والوصل المنطقي والترابط الإسنادي .

إن للعـــنوان وظائف أساسية ــ مرجعية وإفهامية وتناصية ــ تربط بين الـــنص والقـــارئ بحيـــث يغدو العنوان مفتاحاً إجرائياً في التعامل مع النص في بعديه الدلالي والرمزي . (٩)

وهكذا تنبع أهمية العنوان من كونه أول عتبة يطؤها الباحث السيموطيقي ، وهـــذه العتـــبة تتمـــثل فـــي استنطاقه العنوان واستقرائه بصرياً ولسانياً أفقياً وعموديـــاً "ولعـــل القارئ يدرك مقدار الأهمية التي يوليها الباحثون المعاصرون لدراســـة العـــنوان ، خاصـــة وأنه قد ظهرت بحوثٌ ودراسات لسانية وسيميائية عديدة في الآونة الأخيرة وذلك بغية دراسة العنوان وتحليله من نواحيه التركيبية والدلالية والتداولية " (١٠)

لقد أصبح العنوان حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجي للنص ، وأصـــبح بالإمكان أن نتحدث عن شعرية للعنوان كحديثنا عن شعرية النصوص المعروضة بعد العنوان (١١).

ونحـــن إذ نؤكد على استقلالية العنوان مثل إتصاليته بالمتن الشعري إنما لاقتناعـــنا الـــتام بإمكانية دراسة العنوان مستقلاً بوصفه نصاً يشتغل كعلامة لها مقوماتهـــا الذاتية كغيرها من العلامات المنتجة للمسار الدلالي الذي نكونه ونحن نؤول النص والعنوان معاً .

وبناء على ذلك سوف تقتصر دراستنا في هذا القسم على دراسة العنوان مســـتقلاً ، وسنرجيء دراستنا للعنوان في علاقته مع النص في القسم الآخر من هذه الدراسة.

****

العنوان بين القديم والحديث :

من الملاحظ أن الثقافة العربية القديمة قد اهتمت اهتماماً عظيماً بالعنوان فيمـــا يخــص النصوص النقدية والعلمية ، بينما على النقيض من ذلك نجدها قد أغفلت مسألة العنوان في النصوص الشعرية بشكل عام (القصائد).

صـــحيح أنـــنا قد نجد مظاهر للعنونة في الشعر القديم لكنها تأتي بشكل غيـــر مباشر من ذلك تسمية مجموعات القصائد بأسماء بعينها تعد عنوانات دالة عـــليها مـــثل المطولات أو المعلقات والمفضليات والنقائض وهاشميات الكميت وسيفيات المتنبي وكافورياته ، ولزوميات أبي العلاء وروميات أبي فراس (١٢)

هـــذا بالإضـــافة لظهور عنوانات عامة لبعض المجاميع من المختارات الشـــعرية المصـــنفة فـــي عصـــر الـــتدوين مثل مجاميع " الحماسة " لأبي تمام والبحـــتري والخالديين ، وربما عوَّض العرب القدماء الغياب الملحوظ للعنوان الشـــعري في القصيدة بصيغ بديلة تكاد تنهض بوظيفة (سميوطيقية) شبيهة وذلك من خلال ثلاثة طرق:

١- الطـــريقة الأولـــي تتمـــثل فـــي جملة أو أكثر تسبق القصائد والمقطوعات الشعرية تتضمن تمهيداً أو وصفاً يقوم مقام العنوان بحيث يمثل نوعاً من التأشير لمتلقى النص محدداً لـــه هوية هذا النص وخصوصية تميزه عن غيـــره مـــن النصوص ، وذلك من خلال صيغ نصادفها كثيراً في كتب الشـــعر والأدب مـــثل : قال يهجو ــ قال يرثي ــ أنشد مادحاً ــ ومن التشبيب قوله ــ قال يذكر الوعد وإخلافه .

٢-الطريقة الثانية : وتظهر جلياً في اهتمامهم بحسن المطالع وجيد الابتداءات ، وعيوب المطالع تحت عنوان باب المبدأ و الخروج والنهاية" (١٣)

وهذا المنحى قريب مما ذكره حسين المرصفي في كتابه :الوسيلة الأدبية للعلوم العربية في تعريفه للعنوان حيث قال : هو أن يذكر المتكلم لمناسبة أغراضه ما يدل على أخبار شهيرة لأجل التأسي أو الاستشهاد أو الافتخار أو غير ذلك من المقاصد.(١٤)

٣- الطريقة الثالثة : تأتي بأن يعمدوا إلى تسمية القصيدة عبر حرف الروي فيها كأن يقال – على سبيل المثال – لامية امرئ القيس ، ميمية زهير بن أبي سلمى – عينية أبي ذؤيب الهزلي – بائية أبي تمام .. وهكذا .

وربما ظهرت تفسيرات حول عدم وجود العنوان للقصيدة العربية القديمة تتسم بالبساطة ، وتفتقر إلى الدقة العلمية ، ولعل أشهر هذه الآراء هو إرجاع السبب في عدم وجود عناوين للقصائد القديمة " إلى أن القدماء كانوا يستعجلون سماع القصيدة أولاً ، فلهذا جاراهم الشعراء وأعفوهم من مشقة الوقوف عند العناوين الشعرية " (١٥)

ومن هذه الأسباب كذلك ما وجدوه من الاهتمام بالمطالع بوصفها عوضاً عن العنوان لما رآه القدماء في الاهتمام بها من آثار تحدث في المتلقى ، وتكون بمثابة إغراء يشده لمتابعة القصيدة ، والمطالع في مثل هذه الحالة تعد بشكل أو بآخر بديلاً للعنوان الصريح في الشعر الراهن.

وربما نسى هؤلاء – جميعهم – أن العنوان من مظاهر الإسناد والوصل والربط المنطقي وبالتالي فإن النص إذا كان مسنداً فإن العنوان يكون مسنداً إليه ، وفي هذا الصدد يؤكد جون كوين على أن النثر – علمياً كان أم أدبياً – يتوفر دائماً على العنوان ، أي أن العنونة من سمات النص النثري كيفما كان نوعه ؛ لأن النثر قائم على الوصل والقواعد المنطقية ، بينما الشعر يمكن أن يستغنى عن العنوان ، مادام يستند إلى اللاإنسجام ويفتقر إلى الفكرة التركيبية التي توحد شتات النص المبعثر ، ومن هنا يمكن أن يكون مطلع القصيدة عنواناً

ـ وهـذا مـا أشرنا إليه سابقاً عند القدماء في باب المبدأ والخروج والنهاية عند معالجـتهم لحسـن المطـالع وجيد الابتداءات ـ حيث يقول جون كوين : " إن الوصل عندما ينظر إليه من هذه الزاوية ، لايصبح إلا مظهراً للإسناد ،والقواعد المـنطقية الـتي تصـلح للأخر ، إن طرفي الوصل ، ينبغي أن يجمعهما مجال خطـابي واحد يجب أن تكون هناك فكرة هي التي تشكل موضوعهما المشترك ، وغالـباً ما قام عنوان الخطاب بهذه الوظيفة ، إنه يمثل المسند إليه أو الموضوع العـام ، وتكـون كـل الأفكار الواردة في الخطاب مسندات له . ونحن نلاحظ مباشـرة أن كل خطاب نثري علمياً كان أم أدبياً ، يتوفر دائماً على عنوان ، في حيـن أن الشـعر يقـبل الاستغناء عنه ، على الرغم من أننا نضطر إلى اعتبار الكـلمات الأولـي فـي القصيدة عنواناً ، وهذا ليس إهمالاً أو تأنقاً وإذا كانت القصـيدة تسـتغنى عن العنوان فلأنها تفتقر إلى تلك الفكرة التركيبية التي يكون العنوان تعبيراً عنها " (١٦)

وبناء على هذا تصبح العنونة الشعرية ضرباً من الانزياح والخرق لمبدأ العنونة في النثر وذلك من خلال الفروق النوعية بين الشعر والنثر .

أمـا في الشعر الحديث فالأمر جد مختلف حيث يقتضى هذا الشعر نوعاً من الانسجام طبقاً لقول كوهين (Cohen) : " لقد ثبت أن الانسجام الفكري شئ يـتحقق فـي الفكر العلمي ، وليس ضرورياً استحضار الأمثلة . كل جملة تقود عادة إلى الجملة الموالية وإذا انعدمت الروابط ؛ فلأنها تكون من قبيل البديهيات التي يفترض المؤلف ، عن حق ، أن القراء قادرون على استحضارها ، والأمر ليس كذلك في الشعر وخاصة الحديث منه ، إذ يوجد بين الكلاسيكين والمحدثين فارق أساسيّ بصدد هذه النقطة (١٧)

فالعنوان في الشعر الحديث " لم يعد مرشداً نتعداه إلى غيره ، لقد أصبح حـلقة أساسـية ضمن حلقات البناء الاستراتيجي النصيّ . وأصبح بالإمكان أن

نـــتحدث عــن شـــعرية للعـــنوان كحديثنا عن شعرية النصوص المعروضة بعد العـــنوان . قديمـــاً كـــان العـــرب يذكرون الشعر بما حفظوه من أبيات ومقاطع وقصائد . أليس الذي يعلق بذاكرتنا الآن هو العناوين ألا تحتفظ هذه الأخيرة في ذاكرتنا بألقها وإشعاعها الشعري وكأنها أكثر شعرية من قصائدها؟" (١٨)

ولقــد أكد هوك أن للعنوان في الشعر خطاباً خالقاً للجمال Esthetisat يجعــل المعاييــر والقيــم المتمظهرة في النص مجانية واحتياطية ومحايثة لأنها محكومة بقانون جمالي يُبعد الحقيقة عن النص .

وربمـــا بوســـعنا أيضاً أن نرى هذا الاختلاف بين الشعر العربي القديم والحديـــث مـــن خلال الفروق النوعية بين مرحلتي الشفاهية والكتابية في الثقافة العربية حيث لدينا اقتناع كامل بأن " العنوان ضرورة كتابية ، هكذا لغويا وهكذا اصطلاحياً كذلك ، فسياق الموقف في الاتصال الشفاهي يغني عنه ـــ وذلك عن طـــريق وســـائل معـــروفة ـــ بينما غياب هذا السياق في اللغة الكتابية ، يفرض وجـــود مجموعـــة علامات يتعوض بها المكتوب منه ، فتعمل عمله ، وتضطلع بوظائفه ، ولا يقف شأن العنوان عند هذا الحد ، فتعقد المكتوب وتعدد أجناسه ، فضـــلاً عن استيلاء الكتابة على مساحة الفعل الثقافي كاملة عند وظائف العنوان وعند أنواعه " (١٩)

١ – السميوطيقا / المفهوم والمصطلح :

بوســعنا أن نقــدم تعــريفاً يقربــنا من المفهوم العام للسميوطيقا ، فمن الــتعريفات المجمــلة للســيميوطيقا أنها " علم مكرس لدراسة إنتاج المعنى في المجــتمع وتعــنى كذلــك بعمليات الدلالة (Signification) وعمليات الاتصال (communication) أي الوســائل التي بواسطتها تتوالد المعاني ويجري تبادلها معــاً وتشــمل مواضعيها شتى أنساق (Sgstems) العلامة والكودات (Codes) الــتي تعمــل في المجتمع والرسائل (Messages) الفعلية والنصوص التي تنتج مــن خلالهــا . وقد بلغ اتساع أفق المشروع حداً لم يعد معه من الجائز اعتبار الســيمياء " فــرع دراسة " وحسب ، ولكن تعدد وجوهها غير المتجانسة يحول دون اخــتزالها في منهج إنها ــ مثالياً على الأقل ــ علم متعدد فروع الدراسة ، وتختــلف خصائصه المنهجية الدقيقة ضرورة من فرع إلى فرع ، ولكنها تتوحد فــي هــم مشترك شامل ، ألا هو التفهم الأفضل لحامل ــ معنى (Meaning J Bering) سلوكنا الخاص " (٢٠) .

ويمكننا بوصف أكثر خصوصية أن نعرف السيميوطيقا على أنها " لعبة الــتفكيك والــتركيب ، وتحديــد البــنيات العميقة الثاوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة فونولوجيا ودلالياً .

إن السميوطيقا تبحث عن مولدات النصوص وتكوناتها البنيوية الداخلية ، تــبحث جــادة عــن أسباب التعدد ، ولا نهائية الخطابات والنصوص والبرامج الســردية ، وتســعي إلى اكتشــاف البنيات العميقة الثابتة ، والأسس الجوهرية المنطقية التي تكون وراء سبب اختلاف النصوص والجمل .

إن السميوطيقا لا يهمها ما يقول النص ، ولا من قاله ، بل ما يهمها هو كيــف قال النص ما قاله ، أي أن السميوطيقا لا يهمها المضمون ولا بيوغرافية المبدع بقدر ما يهمها شكل المضمون " (٢١)

لذلــك نســتطيع أن نعتبر السيميوطيقا دراسة شكلانية للمضمون ، تمر عبر الشكلي لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعني .

٢- المصطلح :

بـــادىء ذي بـــدء لابد أن نتفق حول ما نستخدم من مفاهيم ومصطلحات لمـــا لذلك من دور فعال في بناء النظريات ، وضبط المناهج ، وتسهيل التعامل بين المهتمين بشتى العلوم سواء التجريبية أم الإنسانية .

وهـــناك عـــاملان مهمـــان لصياغة أي مصطلح أو مفهوم هما الثوابت المعرفية والنواميس اللغوية عامة " فأما الثوابت المعرفية فتتصل بطبيعة العلاقة المعقودة بين كل علم من العلوم ومنظومته الاصطلاحية ، وأما النواميس اللغوية ، فتقتضـــي تحديد نوعية اللغة التي تتحدّث عن قضية المصطلح ضمن دائرتها ، وما تختصّ به من فروق تنعكس على آليات الألفاظ ضمنها " (٢٢)

٣- المصطلح بين السميولوجيا والسميوطيقا

ونظراً لأن هذا العلم له تاريخ طويل نسبياً فكثيراً ما يختلف النقاد العرب المعاصـــرون فـــي استعمال مصطلح بعينه للتعبير عنه فمنهم من يستخدم : علم العلامات ـــ علم العلامة ـــ السيمياء ـــ السميائية وغير ذلك.

ولقـــد تعددت التفسيرات بين اتخاذ مصطلح بعينه من هذه المصطلحات وبين نقل المصطلح كماهو: السيميولوجيا أو السميوطيقا.

ولدينا اقتناع بأنه من الأفضل إطلاق الاسم الغربي عليه لأن النّقل أولى مـــن الاشـــتقاق في استحداث الأسماء الجديدة إذا كان هذا الاشتقاق سيؤدي إلى الخـــلط ، ونخشـــى أن يفهـــم القارئ العربي من السيميائية شيئاً يتصل بالفراسة وتوســـم الوجـــوه بالذات أو يربطها بالسيمياء وهي العلم الذي اقترن في مراتب المعارف العربية بالسحر والكيمياء بمفهومها الأسطوري في العصور الوسْطى ، على أن قرب النطق بين الكلمتين يجعلنا أقرب إلى قبول المصلطح الأجنبي دون أن ينبو عنه ذوق المستمع العربي .(٢٣)

ولقد لاحظ عبد الملك مرتاضي صعوبة النطق بمصطلح السمياتية مقابلاً لـــ "Semiologie" مرجعاً نلك إلى أن هذا اللفظ كان طويلاً إلى درجة أنه " لايوجـد مـن أصـله إلا ثلاثة أمثلة في اللغة العربية هي السمياء ، والكمياء ، والجربياء ، فإنهم يضطرون إلى ارتكاب المحظور فيه (٠٠) إن هذا اللفظ حين ننسب إليه ـ أو نضيف على حد مصطلح سيبويه ـ يزداد ثقلاً بحيث تتقطع به حـبال الحـنجرة ، ممـا يضـطر كثيراً من الناطقين به إلى نطق ميمه ساكناً ، فيرتكب ما هو محظور في اللغة العربية " (٢٤)

وأيـا مـا كـانت صـحة هذا الرأي الأخير فإننا إذا خلصنا إلى قبول المصـطلح الأجنـبي فثمة إشكالية أخري حيث نجدنا بإزاء مصطلحين : الأول السيميولوجيا Semiologie والآخر السميوطيقا Semiotigue .

ويـرجع وجـود هذين المصطلحين إلى أن اقتراح هذا العلم كعلم شامل لـلعلامات جاء من قبل مفكرين كبيرين هما العالم اللساني السويسري " فرديناند دي سوسـور " (F.desaussure) والفيلسـوف الأمـريكي " تشارلز ساندروز بيـرس " (Ch.S.peirce) اللذان كانا يستشرفان آفاق هذا العلم في وقت واحد ، ولمـا كـانت السـيميولوجيا ـ بعامـة ـ هي ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات لغوية كانت أو أيقونية أو حركية ، ولما كانت اللسانيات تدرس الأنظمة الـلغوية الـتي تنشـأ في حضن المجتمع فقد اعتبر سوسير اللسانيات جزءاً من السـيميولوجيا ، مادامت السيميولوجيا تدرس جميع الأنظمة كيفما كانت طبيعتها وطـبيعة أنماطهـا التعـبيرية لغويـة أو غيرها يقول سوسير " اللغة نظام من العلامـات ، يعـبر عن أفكار ، ولذا يمكن مقارنتها بالكتابة ، بأبجدية الصم ـ الـبكم ، بأشكال اللياقة ، بالإشارات العسكرية وبالطقوس الرمزية إلخ . على أن الـلغة هي أهم هذه النظم على الإطلاق وصار بإمكاننا ، بالتالي ،أن نرتئي علماً يعـني بدراسة حياة العلامات داخل المجتمع ، وسيشكل هذا العلم جزءاً من علم

النفس العام ، وسندعو هذا العلم سيميولوجيا "Semiologie" وسيتحتم على هذا العـلم أن يعرفنا بما تتشكل منه العلامات وبالقوانين التي تتحكم بها . وبما أنه لم يوجـد بعـد ، فيستحيل التكهن بما سيكون عليه ، ولهذا العلم الحق بالوجود في إطاره المحدد له مسبقاً ، على أن الألسنية ليست إلا جزءاً من هذا العلم فالقوانين الـتي قـد تستخلصـها السيميولوجيا ستكون قابلة للتطبيق في مجال الألسنية ، وسنجد هذه الأخيرة نفسها مشدودة إلى مضمار أكثر تحديداً في مجموع الأحداث الإنسانية " (٢٥)

وعـلى جانب آخر من هذا التصور رأي بيرس أن " السميوطيقا" مدخل ضـروري للمـنطق والفلسفة في الفترة الزمنية ذاتها التي استعمل فيها سوسور مصـطلح السميولوجيا وذلك حين جعل هذا العلم يدرس العلاقات العامة في ذلك الإطـار المنطقي الفلسفي يقول : " إن المنطق في معناه العام هو مذهب علامات شـبه ضـروري وصوري كما حاولت أن أظهره وفي إعطائي لمذهب صفة " الضروري " و" الصوري" كنت أري وجوب ملاحظة خصائص هذه العمليات ما أمكنـنا ، وانطلاقاً من ملاحظاتنا الجيدة ، التي نستشفها عبر معطى لا أرفض أن أسـميه التجريد ، سننتهي إلى أحكام ضرورية ونسبية إزاء ما يجب أن تكون عليه خصائص العلامات التي يستعين بها الذكاء العلمي " (٢٦).

ومـن هـنا ومـنذ أن ظهرت نظرية العلامات العامة في مستهل القرن العشـرين تمسـك أتـباع سوسـير والأوربيون بعامة بالسيميولوجيا بينما أطلق الأنكلوسكسونيون عليها السيميوطيقا .

ولمـا كـان ثمـة إمكانية لقلب الاقتراح السوسيري بألا نعتبر اللسانيات جـزءاً ولـو مفصلاً من علم الأدلة العام ، ولكن الجزء هو علم الأدلة باعتباره فرعاً من اللسانيات.

ذلـــك بأن السيموطيقا البيرسية ـــ التي نوافقها في المصطلح هنا ـــ هي إطـــار موســـع إذ ينسحب على الدلائل اللسانية وغير اللسانية " ومن الواضح أن مفهوم الدليل ما كان له أن يكون كذلك لو لم يوسع ليشمل مختلف الظواهر كيفما كـــانت طبيعتها وقد أكد بيرس (Pierce) أنه لم يكن بوسعه أن يدرس أي شيء مـــثل الرياضـــيات والأخلاق والميتافيزيقا والجاذبية وعلم الأصوات والاقتصاد وتاريخ العلوم إلا بوصفه دراسة سميوطيقية " (٢٧).

ومن ناحية أخرى فقد انتقد بارث المفهوم السوسيري للسيميولوجيا الذي يدعـــو إلى دمج اللسانيات في السيميولوجيا مؤكداً بأن اللسانيات ليست فرعاً ولو كـــان مميـــزاً مـــن عـــلم الدلائـــل ، بل السيميولوجيا هي التي تشكل فرعاً من اللسانيات.

وأيـــا ما كان الأمر – وفي إطار هذا التباين – فقد توحد هذا الاختلاف الاصـــطلاحي فـــي صـــيغة مصطلح " سميوطيقا" بعد افتتاح المؤسسة العالمية للدراســـات الســـميوطيقية الـــتي تصدر مجلة تحت عنوان "Semiotica" تهتم بالبحوث التي تسير في هذا الاتجاه .

ومـــن هـــنا نهضت السميوطيقا باعتبارها منهجاً للتحليل مستمدة أصولها مـــن اللسانيات ومستفيدة من البنيوية والتداولية (علم الخطاب) متفرعة بعد ذلك إلى اتجاهات متباينة .

ويقســـم محمـــد مفتاح اتجاهات السميوطيقا ، إلى التيار التداولي والتيار السميوطيقي (السيميائي) والتيار الشعري ، ويتحدث في إطار المستوى التطبيقي لســـانياً عـــن إســـهامات كل من جاكبسون (Jakabson) وجان كوين (Jean cohen) ومولينـــو (Molino) ويـــتحدث فـــي المســـتوى نفسه سميوطيقياً عن محاولات في السميوطيقية الشعرية " وبلاغة الشعر" لجماعة مو (Groupe M) و" ســـميوطيقا الشـــعر " لميكـــائيل رفاتيـــر ، ومعجـــم جريماس (Greimas)

وكورتيــس (courtes) بينما يتحدث بيير غيرو (pierrs Guirand) عن أنظمة الــرموز الجمالية في الفنون والآداب ، وأنظمة الرموز الاجتماعية محدداً ثلاث وظائف أساسية للسيميولوجيا وظيفة منطقية واجتماعية وجمالية بينما يقسم حنون مــبارك وكــذا عــواد عــلى الاتجاهات السميوطيقية إلى سيميولوجيا التواصل وســميولوجيا الدلالــة وسيميولوجيا سوسير ،وهناك سميوطيقا بيرس (Pierce) ورمزية كاسيرا (cassirer) وسميوطيقا الثقافة .

أما مارسيلو داسكال (Marcelo Dascal) فيحدد اتجاهات السيميولوجيا إلى سميولوجيا التواصل وسميولوجيا الدلالة وسميولوجيا التعبير عن الفكر .

بينما يربط السرغيني اتجاهات السميولوجيا بمستوى إقليمي فيقسمها إلى الاتجــاه الأمريكي ، الاتجاه الفرنسي ، الاتجاه الروسي (٢٨) ، وهكذا لكل اتجاه أو مدرسة تصوراتها النظرية ومبادؤها المنهجية .

وعــلى الرغم من ظهور مثل هذه الاتجاهات والتفريعات الكثيرة المعقدة والمتشــابكة فــإن مارســيلو داســكال (Dascal) يقــر بصعوبة الحديث عن ســميولوجيا واحــدة أو نظريات سميوطيقية متجانسة يمكن أن تشكل مدرسة أو اتجاهــاً أحادياً يقول " داسكال " : وعلى الرغم من هذه النواة المشتركة الهامة ، وعــلى الرغم من أهمية المشروع وآمال مؤسسيه الكبيرة فإنه ينبغي الاعتراف بــأن السيميولوجيا العامة . اليوم كعلم لا تزال في طفولتها وهذا يعني من ضمن ما يعنيه أنه لا توجد بعد سيميولوجيا واحدة ذات مجموعة من المفاهيم والمناهج مــتوفرة ــ عــلى وجــه الخصوص ــ على مشاكل تقويم الحلول ومعايير هذا الــتقويم ، مجموعــة من شأنها أن تكون مشتركة بين كل أولئك الذي يعتبرون أنفســهم " سيميولوجيين " بعبارة أخرى ، فإن السميولوجيا لا تزال في مرحلة ما قبل الأنموذج من تطورها كعلم .(٢٩)

٥- المنهج / أدواته وإجراءته

لذلك فإننا لن نستطيع رصد هذه الاتجاهات المتمايزة في فهم السيميولوجيا إذ تحتاج إلى بحث مستقل يتتبع كل اتجاه راصداً تصوراته النظرية لكننا نستطيع فقط أن نستعرض ثلاثة تيارات نرى إمكانية التوليف بينها والإفادة منها في دراسة موضوع البحث " العنوان " وكذا الاعتماد على أدواتها الإجرائية في مقاربته.

ويعود اختيارنا لتيارات بعينها إلى الأسباب الآتية :

١- اختلاف المنطلقات والأهداف بين تيار وآخر مما يؤدي إلى تصورات سيميولوجية يصعب انتظامها في منهج واحد حيث لكل سيميائي تصورات ومنطلقات منهجية ومن ثم أهداف متباينة .

٢- إذا كان هناك ثمة توافق على جزئيات من المنهج في كل تيار فإن المعضلة الأكبر أن هذه التيارات تتعارض لا من حيث النظريات السيميوطيقية المتنافرة التي نقترحها بل من حيث تصورها لما يجب أن يشكل نظرية سيميوطيقية أو سيميولوجية واحدة .

٣- إن مقتضيات البحث في سيميوطيقا العنوان استوجبت علينا أن نختار من هذه التيارات نسقاً يجمع بين معطياته حداً أدني من التماسك والاتفاق فضلاً عن الاستفادة من تصورات هذه التيارات والانتفاع بمستوياتها الإجرائية في مقاربة العنوان سميوطيقياً .

وتتمثل هذه التيارات فيما يلي :

أولاً الاتجاه الأمريكي عند بيرس (Pierce) أو سميوطيقا بيرس :

سبق أن ذكرنا أن السميوطيقا عند بيرس أفق متسع يتضمن الدلائل اللسانية وغير اللسانية . لذلك فقد أخذ مفهوم الدليل إطاراً موسعاً ليشمل مختلف الظواهر طبقاً لطبيعتها ولقد أكد بيرس علي أنه لم يكن بوسعه أن يدرس أي شئ مثل الرياضيات والأخلاق والميتافيزيقا والجاذبية وعلم الأصوات والاقتصاد وتاريخ العلوم ..... الخ إلا بوصفه دراسة سميوطيقية " (٣٠) .

ويمكننا وصف سميوطيقا بيرس بأنها تلك السميوطيقا الاجتماعية الجدلية ، سميوطيقا الدلالة والتواصل والتمثيل ، التي تعتمد على ثلاثة أبعاد هي : البعد التركيبي ــ البعد الدلالي ــ البعد التداولي .

" والسبب في ذلك يعود إلى أن الدليل البيرسي ثلاثي : نظراً لوجود الممثل أو الدليل باعتباره دليلاً في البعد الأول ،ووجود موضوع الدليل (المعنى) في البعد الثاني ،والبعد الأخير يتمثل في المؤول الذي يفسر كيفية إحالة الدليل على موضوعه انطلاقاً من قواعد الدلالة الموجودة فيه (٣١) .

ولما كان الدليل لدى بيرس ثلاثي فقد انقسمت العلامة إلى :

١- ممثل يجسد عالم الممكنات فلسفياً .

٢- موضوع يعني مقولة الوجود .

٣- مؤول ويقصد به الفكر في محاولته تفسير معالم الأشياء .

ومن هنا يمثل المؤول الفكرة أو الحكم الذي يساعد على تمثيل العلامة تمثيلاً حقيقياً على مستوى الموضوع بينما تمثل " العلامة " الموضوع ؛ هذا فضلاً عن أن العلامة البرسية ــ بناء على ما سبق أن أوضحنا ــ قد تكون لغوية أو غير لغوية ، وهي أنواع ثلاثة :

١- الأيقــون : وتكون فيه العلاقة بين الدال والمدلول علاقة تشابه وتماثل (مثل الخــرائط والصور الفوتوغرافية ، والأوراق المطبوعة التي تحيل على مواضعيها مباشرة بواسطة المشابهة).

٢-الإشــارة : وتكــون العلاقــة فيها بين الدال والمدلول سببية منطقية كارتباط الدخان بالنار .

٣- الرمـــــــز: وتكون العلاقة فيها بين الدال والمدلول علاقة تعسفية(اعتباطية) حيث لا يوجد صلة طبيعية بين الرمز والمرموز إليه .

وأياما كان الأمر فإن ما يهمنا في هذا الاتجاه أن سميوطيقا بيرس يمكن الاســتفادة مــنها على المستوى التطبيقي في مقاربة العنوان وذلك عن طريقين الأول : باســتخدام الأبعاد التحليلية الثلاثة : البعد التركيبي والبعد الدلالي والبعد التداولي .

. والآخر بالاستعانة بالمفاهيم الدلائلية للعلامة كالأيقون والرمز والإشارة لأن العــنوان إما أن يكون إشارياً أو رمزياً وربما نجد من العناوين ما يحمل دلالات أيقونية بصرية تحتاج إلى تأويل وتفسير عبراستقراء الدليل والموضوع .

ثانياً : سميوطيقا التواصل (الاتجاه التداولي)

ولقــد حصر أصحاب هذا الاتجاه السميوطيقا في دراسة أنساق العلامات ذات الوظيفــة التواصــلية حتى أن مونان (Mouoin) يذهب إلى القول : " بإنه ينــبغي مــن أجل تعيين الوقائع التي تدرسها السميائية تطبيق المقياس الأساسي القاضي بأن هناك سميوطيقا أو سيميولوجيا إذا حصل التواصل " (٣٢) .

وهــؤلاء اللســانيون مــن أمثال بريطو (Prieto) وجرايس (Grice) وفتجنشتاين (wittgenstein) يرون أن العلامة مكونة من ثلاثة عناصر الدال / المدلول/ الوظيفة (القصد).

وهـم " لايهمهم من الدوال والعلامات السيميائية غير الإبلاغ والوظيفة الاتصـالية أو التواصلية ،وهذه الوظيفة لا تؤديها الانساق اللسانية فحسب بل أن هـناك أنظمة سننية غير لغوية ذات وظيفة سميوطيقية تواصلية .إن السميولوجيا حسب بويسنس (Buyssens) دراسة لطرق التواصل والوسائل المستعملة للتاثير على الغير قصد إقناعه أو حثه أو إبعاده " (٣٣)

وتعـتمد سـميوطيقا التواصل على محورين أساسيين هما : التواصل ، والعلامـة أما التواصل السميوطيقي فينقسم إلى ابلاغ لساني وإبلاغ غير لساني يـتم الأول منهما عبر الفعل الكلامي بين متكلم وسامع وصورة صوتية وأخرى سـمعية ــ طـبقاً لسوسير ــ أو متكلم ومستقبل ورسالة يتم تشفيرها ترسل عبر قـناة بشرط أن يكون الوضوح أهم سماتها لنجاح مقصديتها ثم يقوم المرسل إليه بتفكيك الشفرة وتأويلها.

ويـتم التواصـل غير اللساني عبر اتساق اللغة ومن خلال ثلاثة معايير طبقاً لبويسنس (Buyssea) (٣٤)

١- معيـار الإشارية النسقية الثابتة مثل(الدوائر ــ المثلثات ــ المستطيلات ــ علامات السير)

٢- معيار الإشارية اللانسقية المتحولة (المتغيرة) مثل (الملصقات الدعائية)

٣- معيـار الإشـارية ذات العلاقـة الجوهـرية بين معنى المؤشر وشكله مثل (الشـعارات الصـغيرة التي توضع فوق واجهات الدكاكين والمتاجر قصد ترويج البضائع)

وبالنسـبة لسـميوطيقا العنوان فإن ما يهمنا في هذا الاتجاه هو موضوع التواصل نفسه ، ذلك لأن أية مقاربة سميوطيقية للعنوان لابد أن تتجه إلى البحث في وظائف العنونة ومقاصدها المباشرة وغير المباشرة ، لأن العنوان الذي يعلق

عـــلى أغـــلفة الدواويـــن الشـــعرية أو فوق نص بعينه من النصوص لا يوضع اعتـــباطياً أو بالمجان بل أن له دوراً فاعلاً في التدليل والإسهام في الكشف عن الدلالة والمغزي .

ولمـــا كـــان العنوان ــ على ما سوف يتضح ــ " هو المفتاح الإجرائي الـــذي يمدنـــا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته الوعرة " (٣٥) فإن بوسعنا أن نستلهم من ســـميوطيقا التواصـــل بعـــض أنمـــاط علاماتها التواصلية كالإشارة أو المؤشر والأيقون والرمز بوصفها أدوات لتحقيق وظيفة دلالية للعنوان قصدية أو إقناعية أو حجاجيـــة أو حثية وهذه المصطلحات الإجرائية ذات أهمية كبيرة في مقاربة الدال العنواني باعتباره العتبة الحقيقية لولوج عالم المدلولات النصية والسياقية " (٣٦)

<u>ثالثاً : سميولوجيا الدلالة" عند بارث" :</u>

ســـبق أن ألمحنا إلى انتقاد بارث ــ الذي يعدُّ خير من يمثل هذا الاتجاه ــ لـ لطرح السوســـيري حول السميولويجا وذلك في كتابة عناصر السميولوجيا حيث اعتبر في غيره أن السميولوجيا جزء من اللسانيات ،وذلك من خلال تحديده لـــبعض الثـــنائيات مـــثل الدال / المدلول ، الدياكرونية / السانكرونية ، المحور الأفقي / المحور التركيبي ، اللغة / الكلام ، التقرير / الإيحاء.

إن الـــبحث السميولوجي بالنسبة لبارت هو دراسة للأنظمة الدالة ، حيث إن جميـــع الانســـاق والوقائع تدل ، وسواء بواسطة اللغة أو بدونها فإن ثمة لغة دلالية خاصة .

" ومـــادامت الأنساق والوقائع كلها دالة ، فلا عيب من تطبيق المقاييس اللسانية على الوقائع غير اللفظية أي أنظمة السميوطيقا غير اللسانية لبناء الطرح الدلالي " (٣٧)

يقول بارث (R.bathes)

يــبدو اللباس ، والسيارة ، الطبق المهيأ ، الإيماءة ، الفليم ، الموسيقي ، الصورة الإشهارية ، الأثاث ،عنوان الجريدة ٠٠٠٠٠٠٠٠ أشياء متنافرة جداً.

مــا الذي يمكن أن يجمع بينهما ؟ إنه على الأقل كونها جميعاً ، أدلة فعندما أتنقل فــي الشــارع أو في الحياة وأصادف هذه الأشياء ،فإني أخضعها بدافع الحاجة ،ودون أن أعــي ذلــك ،لــنفس النشاط ، الذي هو نشاط قراءة يقضي الإنسان المعاصــر وقــته في القراءة . إنه يقرأ أولاً ،وبصورة خاصة ، صوراً إيماءات وســلوكات هذه السيارة تطلعني على الوضع الاجتماعي لصاحبها ، وهذا اللباس يطلعــني بدقــة ، على مقدار امتثالية لابسيه أو شذوذه ، وهذا المشروب الفاتح للشــهية (الويسكي ، البرنو أو النبيذ الأبيض الممزوج بخالص الكشمس) يطلعني على أسلوب مضيفي في الحياة ، وحتى عندما يتعلق الأمر بنص مكتوب ، فإنه يســمح لــنا بأن نقرأ دائماً رسالة ثانية بين سطور الأولي : لو قرأت بخط بارز (نــزع بــول Paul) السادس ــ فذلك معناه : إذا قرأت ما تحت العنوان سندرك الســبب ، وكــلها قراءات على حد كبير من الأهمية في حياتنا أنها تتضمن قيماً مجــتمعية ، أخلاقية ، وأيديولوجية كثيرة ، لابد للإحاطة بها من تفكير منظم هذا التفكير هو ما ندعوه هنا على الأقل سميولو جيا (٣٨)

وبهذا التصور فإن الباحث السميولوجي يقوم بدراسة الأنظمة الدالة عبر اللغة وكذلك بدونها يستطيع أن يباشر عمله على مواد غير لغوية لأنه " لا يلبث أن يجــد اللغة محيطة به من كل جانب ، هذه اللغة الحقيقية التي تمثل عنصراً لا غــني عــنه ــ لا كمجــرد نمــوذج ــ وإنمــا كوسيط للدلالة ، وعلى هذا فإن الســميولوجية قــد تجد نفسها وهي تعمل في ظل نوع من اللغة المجاوزة لحدود الــلغة المعــروفة تمتصها وتخضع لها ، ومهما تنوعت مادتها من أسطورة إلى مقال صحفي أو إشارات مرور فإنها أشياء يتم الحديث عنها لغوياً " (٣٩)

ومـــن هنا أكد بارث بأن " اللسانيات ليست فرعاً ولو كان مميزاً من علم الدلائل بل السميولوجيا هي التي تشكل فرعاً من اللسانيات ، وأهم ما نستطيع أن نخلص إليه من سميولوجيا بارث يتمثل فيما يلي :

١- استطاع بارث تجاوز الوظيفيين حين ربطوا بين العلاقات والمقصدية وذلك في تأكيده على وجود أنساق غير لفظية للتواصل ولكن البعد الدلالي موجود بدرجة كبيرة ، وتعد اللغة الوسيلة الوحيدة التي تجعل هذه الأنساق والأشياء غير اللفظية دالة .

٢- نجح رولان بارث في الاعتماد على اللسانيات لمقاربة الظواهر السميولوجية مثل أنظمة الموضة والأساطير.

٣- يمكــن لــلمقاربة العنوانية في بعدها السميوطيقي أن تستعين ــ إجرائياً ــ بثنائيات بارث اللسانية ــ المذكورة سابقاً ــ بهدف البحث عن دلالة الأنساق الــلفظية وغير اللفظية في الدواوين والقصائد الشعرية وأوضح هذه الثنائيات : ثنائية اللغة والكلام ، الدال والمدلول ، المحور الأفقي والمحور التركيبي ، التقرير والإيحاء .

<u>إجراءات منهجية :</u>

بدايـــة لامفـــر أن نكـــون على اقتناع تام بأن الإجراءات التي يقوم بها الـــباحث داخـــل أي مـــنهج مـــن المناهج لابد أن تتسم بقدر من المرونة ليسمح بالـــتعامل مـــع النصـــوص المختـــلفة في خصوصياتها المتأبية بالضرورة على التقولب.

وينبغي أن نشير إلى أنه " إذا كانت جدارة منهج ما لا تمتحن ــ فقط ــ بتماسكه النظري، بل بنجاحه في التحول ــ عبر مجموعة من إجراءات ــ من التـــنظير إلى التطـــبيق فإنـــه من الحيف على المنهج نفسه مطالبته بتعيين هذه

المجموعة من الإجراءات مسبقاً، إن الإجراء التطبيقي ليس ناتجاً للمنهج وحده ، وإنما هو ناتج التلاقي الفعال بين المنهج والموضوع ، بما يحقق توازناً ضرورياً بيـــن الاثنين ، فلا يتحول الأول إلى سلطة تفرض رؤاها على العمل محولة إياه إلى وثيقـــة نجاح له ، وكذلك لا يتحول الموضوع ليمارس سلطة تخرب المنهج وغاياته محوله إياه إلى قناع يخفي ذاتية التحليل " . (٤٠).

وانطلاقاً مما سبق فإننا سوف نحاول أن نفيد من مفهوم رومان ياكبسون "R.Jackobson" حول وظائف اللغة بالقدر الذي يتناسب مع دراستنا للعنوان :

فبما أن العنوان عبارة عن رسالة لغوية يتم تبادلها بين المرسل والمرسل إليـــه فـــإن الطرفين " يساهمان في التواصل المعرفي والجمالي ، وهذه الرسالة مسننة بشفرة لغوية يفككها المستقبل . ويؤولها بلغته الواصفة أو الماوراءلغوية ، وهذه الرسالة ذات الوظيفة الشاعرية أو الجمالية ترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال " وباختصار فإن الوظائف اللغوية عند جاكيسون تتمثل فيما يلي :

١- **وظيفـــة إحالية (مرجعية)** : وهي وظيفة موضوعية معرفية تتركز في موضـــوع الرسالـــة و مركـــزها الـــواقع المادي أو المرجع النصي.

٢-**وظيفـــــــة انفعاليـــــــة** : وهي وظيفة ذاتية ومركزها المرسل أوالمتكلـــم بالإضافة إلى الرســـالة وهي لتسجيل انفعـــالات المرسل.

٣-**وظيفـــــــة تأثيـــــــرية** : وهي أيضاً وظيفة ذاتية ومركزها المتلقيوهدفها تحريضه وإثارة انتباهه.

٤- **وظيفـــة شـــعرية جمالية** : وهي فنية و مركزها الرسالة ويتحقـــق الفني والجمالي فيها عبر إسقاط المحور الاختياري

على المحور التركيبي.

٥-وظيفـــــة تواصـــــلية : وتعني بالتواصل ومركــزها الاتصال ذاتــه وهدفها تأكيد التواصل واستمرارية الإبلاغ.

٦- وظيفـــــة ميـــــتالغوية : وهي اللغـــة الشارحة ومركــزها الشفرة ، وتهدف إلى تفكيــك هذه الشفــرة اللغويـــة ومن ثـــم تأويلها عبـــر المعجـــم والقواعد اللغوية النحوية .

٧-وظيفـــة بصـــرية أيقونية : وتعنى بالفضاء المكاني (الطباعي)وهو مركزها وتهدف إلى تفسير البصريات والألوان والأشكال والخطوط الأيقونية للبحث عن المشابهة أو الممـــاثلة بين العلاقات البصرية .

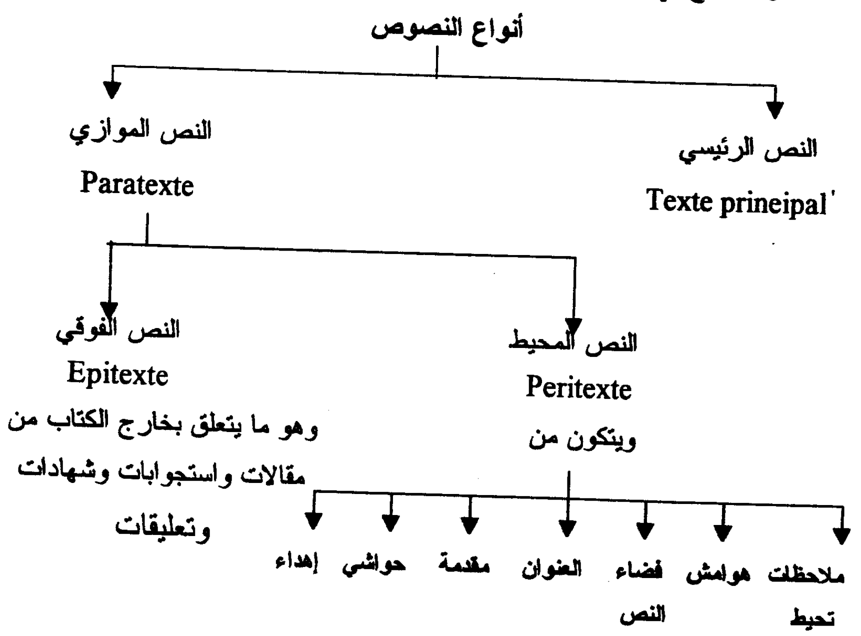
ولا يمكـــن أن توجد مثل هذه الوظائف مجتمعة في نص واحد (العنوان) بـــنفس القـــدر مـــن الظهور لذلك لابد من الاعتماد على مفهوم "القيمة المهيمنة" lavaleur dominate عند ياكبسون وذلك " لأن العنوان في نص ما ، قد تغلب عليه وظيفة معينة دون أخرى ٠إن كل الوظائف التي حددناها سالفاً متمازجة إذ إنـــنا نعاينها مختلطة وشبه متفاوتة في رسالة واحدة وتكون الوظيفة الواحدة منها غالبة على الوظائف الأخرى حسب نمط الاتصال "(٤١).

وأخيـــراً فإنـــه بوسعنا الإفادة كذلك من مفهوم النص الموازي (Para Texte) الـــذي يقســـمه جيـــرار جيـــنيت إلى قسمين أساسيين : النص المحيط "Peritext" وهو ما يتضمن فضاء النص الشعري من عنوان ومقدمة وعناوين فـــرعية داخـــلية ، بالإضافة إلى الملاحظات التي يمكن للكاتب أن يشير إليها ، وكـــل مـــا يتعلق بالمظهر الخارجي للكاتب كالصورة المصاحبة للغلاف أو كلمة

الناشـــر عـــلى ظهـــر الغلاف أو مقطع من المحكي أو تصوير شعري أوحكمة يضعها في واجهة النصوص الشعرية .

والقســـم الآخـــر هـــو الـــنص الفوقـــي "Epitexte" ويندرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب متعلقة به ، وتدور في فلكه مثل الاستجوابات والمراســـلات الخاصة والشهادات والحوارات التي أجريت مع الكاتب ، وكذلك التعليقات والقراءات التي تصب في هذا المجال (٤٢)٠

وهنا يصبح أمامنا النص الرئيسي والنص الموازي طبقاً لتقسيم جينيت (٤٣) كما هو موضح في الرسم التالي :



وســـوف يكون اعتمادنا في تحليل مضمون العنوان بوصفه رسالة على الوظائف المرجعية (موضوعية / معرفية) والوظائف العاطفية (ذاتية / تعبيرية)

لأنهما نمطا التعبير السميائي الأكبران اللذان يتعارضان تضادياً بحيث إن مفهوم " وظيفة الكلام المزدوجة يمكن أن تنسحب على كل أشكال الدلالة" (٤٤).

وانطلاقــاً من أن أولية تلقى العنوان " تعنى قيام مسافة مائزة بين العمل وعنوانه بما يمنح الاثنين استقلالهما ، بنسبة أو بأخرى ، ليستقل العنوان بمقاصد نوعيــة يفرض بالتالي اتصالاً أولياً بين "المرسل " و" المتلقى " ومن ثم فإن على المــنهج الذي ينصبّ ــ أساساً ــ على العمل أن يفرد إجراءات خاصة ومتميزة ، لتحليل العنوان على مستويين : الأول ينظر فيه إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لهــا اشتغالها الدلالي الخاص والثاني مستوى تتخطى فيه الإنتاجية الدلالية لهذه البــنية بدورهــا متجهة إلى العمل ومشتبكة مع دلائليته دافعة ومحفزة إنتاجيتها الخاصة بها (٤٥)

وبــادىء ذي بدء بوسعنا أن نرى مع جيرار جينيت أن النص الموازي طــبقاً لجيــنيت (Genette) ــ والعنوان أحد أهم عناصره ــ منجم من الأسئلة بدون أجوبة(٤٦) .

وهــو حقيــق ــ أي العــنوان ــ أن يكــون جنســاً مستقلاً له مكوناته الــبويطيقية ، وخصائصــه البــنيوية كالــتقديم مثلاً ، يقول جينيت " إن التقديم (كالعــنوان) هــو جنس ، وكذلك النقد (ميتانص) هو بديهياً جنس أي أن العنوان باعتــباره مظهراً وقسما من أقسام النصية يعتبر بمفرده جنساً أدبياً مستقلاً كالنقد والتقديم ... الخ ويعني هذا أن له، مبادئه التكوينية ومميزاته التجنسية .(٤٧).

وســنعمل في هذا الجزء من الدراسة علىالاهتمام بالعنوان بوصفه نصه مستقلا ، مرجئين دراسة : النص والعمل إلى الجزء الآخر من الدراسة .

العنوان مستقلاً

إذا سلمنا بذلك فإننا نتعامل مع العنوان هنا ــ كما ذكرنا ــ بوصفه بنية شــبه مســتقلة لها اشتغالها الدلالي الحر الذي يتحاشي قبضة مدلول بعينه داخل العمل حيث نجد مجموعة من الدوال القليلة العدد وقاعدة تنتظم على أساسها هذه الــدوال فــي تــركيب لغوي جزئي أجرى على أحد عناصره إجراء " الحذف" التحويلي، أو كلي أجرى عليه إجراء الاستبدال أو على بعض عناصره "(٤٨).

وربمــا يدفعنا ذلك ــ ونتيجة لعجز قاعدة التركيب ، وكذا غياب السياق عن ضبط حركية الدال ــ أن تموضع هذه القاعدة فلسفتها ، فلسفة الإسناد الفعلي أو الاســمي أو التركيب الإضافي أو الوصفي إلى آخره داخل التفاعلية التناصية بين دوال العنوان ومما تتناص معه أحياناً .

ومــن هنا فإن الاعتماد على بعض المؤشرات الأسلوبية والعلاماتية ــ عن طريق الإحصاء ــ يصبح أمراً له مشروعيته في الكشف عن خصائص بنية العــنوان ووظائفه في مثل هذا المستوى خصوصاً عبر تجاور العناوين ونود أن نوضح أمرين على جانب من الأهمية .

الأول : أن مقاصــد المــبدع مــن عنوانه لا تتطابق مع مقاصده من عمله تمام الــتطابق ، بــل تتــنازعها عوامل أدبية وأخرى نرائعية "تداولية " وربما أضفنا العامل التسويقي وشروط النشر إلى كل هذه العوامل . (٤٩).

إذن كــان لابد للعنوان من إنتاجية دلالية قادرة على توريط المتلقى في عملــه ، ومن هنا نستطيع أن نتفهم اعتبار العنوان نصاً حتى في وجوده اللغوي الــذي يتضاءل إلى حد تشكله من كلمة واحدة أو أكثر أو مجرد بناء لغوي غير مكــتمل مــثل التركيب الإضافي أو الوصفي، خطاب ناقص النحوية مما يجعله ينحو نحو الشعرية Poetic وبالتالي فإنه لابد أن ينطوي هذا العنوان على كفاءة الــتفاعــل مع عدد متنــوع من النصوص والخطــابات بما يكفل له الاضطلاع

بوظائفـــه ، ومـــن هنا فهو لا يحيل إلى عمله بلغته أو دلالته بقدر ما يحيل إلى عملـــه بكفائته الفائقة في التحول من كونه واقعة لغوية ، والصعود بفضل التلقي ـــإلى مستوى النص .

الأمـــر الثاني وهو مترتب على ما سبق وانطلاقاً من قاعدة أن كل واقعة لغوية تعـــتمد عـــلى مستويين نحوي ومعجمي فإنه لدراسة سميوطيقا العنوان في شعر الـــبياتي لا مفر من قراءة تأويلية تعززها الصياغة اللغوية والمعجمية التي تعين المتـــلقى في قراءة العنوان منفصلاً أو متصلاً بالنص مع الأخذ في الاعتبار أن العـــنوان رسالة مكتملة هو إمكان قائم حين ينظر إليه بوصفه نصاً ، وتتطلب منا دراســـة العـــنوان بوصفه نصاً مستقلاً الوقوف عند كل الزوايا التي نراها ذات وظيفـــة في التحليل واكتشاف الأسلوب والدلالة وانطلاقاً من قاعدة أن كل واقعة لغويـــة تعتمد على مستويين نحوي ومعجمي فإننا نعمد لدراسة الصيغ التركيبية الـــنحوية والدلالات المتولدة من تأملنا في العلامات أوالإشارات النوعية المحفزة لـــلقارئ عـــلى ترتيب قراءته ضمن نوع أدبي شعري دون آخر وما دمنا نرتكز عـــلى الـــتأويل فـــي منهجية هذه الدراسة فإن للتلقى فاعليته وهو يتقبل ويخلق الإيحاءات منقباً عن سطحية الكلمات من أجل تأسيس أفق معين ونحن نتأمل في عـــالم العنوان لننتقل بعد ذلك للقصيدة في علاقتها بالعنوان ـــ في الجزء الآخر مـــن الدراسة ـــ ربما لنؤكد هذه الأخيرة ونعزز الأفق التخيلي الذي تركه الأثر فيـــنا أو نهدمـــه وننحييه وهما حالتان لكل واحدة منهما جماليتها باعتبارها ناتجة عن تفاعل فني مع نتاج شعري يستدرجنا لنتعامل معه عبر مرحلته" (٥٠)٠

وعـــبر المؤشـــرات الأســـلوبية نكتشف في أعمال البياتي الكاملة بعض الإحصاءات التي نتخذها مؤشراً علامياً لبنية العنوان بوصفه نصاً مستقلاً .

١- أن عدد استخدام البياتي للعنوان المفرد (الكلمة الواحدة) بلغ ٩٠ مرة موزعة علـى ثمانية عشر ديواناً حيث تبلغ نسبتها لجميع قصائد الديوان (٢٥,٤%) من جملة عدد العناوين البالغة ٣٥٤ .

٢- ونسـبة استخدام الجملة الاسمية أو المركب الاسمي من عناوين الديوان – وقداستخدمها ٨٠ مرة بلغت (٢٢,٥%)

٣- بـلغ عدد استخدام البياتي للتركيب الاضافي – عنوانا – (٦١) مرة موزعة على كامل الأعمال بسنبة (١٧,٥%) من جملة عدد العناوين .

٤- بـلغ عـدد مـرات استخدام البياتي للتركيب الوصفي – عنواناً – ٤٥مرة موزعة على كامل العناوين بالديوان بنسبة (١٢,٧%)

٥- بيـنما بـلغ عـدد مرات استخدام البياتي للجملة الفعلية كعنوان (٢١) مرة بنسبة (٥,٩%)

بالإضافة إلى ثمة استخدامات أخرى مثل الظرف والتركيب الاستفهامي والشرطي غير المكتملة نحوياً بلغ نسبتها ١٦% من جملة استخدامات الديوان.

وأول ما نلاحظه على جملة هذه العناوين أن عبد الوهاب البياتي له هذا الفضـاءالتدويني المتـنوع في التركيب الصيغي لعناوينه ما بين الكلمة الواحدة وبيـن العناوين المركبة ، ما بين العنوان النكرة والعنوان المعرفة ، ومن تركيب إضـافي إلى تـركيب وصـفي ، ومن عنوان عبارة عن مركب اسمي إلى آخر عبارة عن مركب فعلي،وسوف نتوقف عند هذه العناوين بتنوعها هنا.

(١)العنوان الكلمة المفردة

ويـأتي العنوان الكلمة المفردة على صيغ مختلفة برغم – عزلة – لقاء – أغـنية – حلم – ضجر – بغداد – ظمآن – المخطوبة – نهاية – المحرقة

ـ أمطـار ـ الأوغـاد ـ القرصان ـ انتظار ـ الأسير ـ الذئب ـ وحشة ـ المماليك ـ الآفاق ـ العائدون ـ الحريم ـ ضيافة ٠٠٠٠

ولا نـريد أن نقف عبر هذا المستوى عند الفروق الدلالية المترتبة عادة عـلى أساس التنكير والتعريف حيث إن " تعريف الكلمات في الشعر لا يعني أن هـذه الكلمات أصبحت معلومة بالفعل . ولو تم تعريفها نحوياً فإن مرجعتها عند القارئ تظل مشوشة ، فكلمة (العائدون) مثلاً لا يمكن عند القارئ أن تكون ذات معـنى محدد إلا إذا امتلك شفرة خاصة في تعاطفه مع القصيدة بحيث يحقق مع الشـاعر الاشـتراك فـي المرجعية نفسها، ولعل هذا لا يحدث إلا نادراً أو في حـالات خاصـة مـثل الاستعانة بسيرة الشاعر أو بأسماء الأعلام والأماكن أو باجـتماعها مع أسماء أخرى تطرح كمؤشر دلالي محدد ؛ لذلك أهملت مثل هذا الفرق، لكننا نلاحظ على مثل هذه العنـاوين ما يلي :

أولاً : إن العـنوان / الكلمة تكاد تتوزعه حقول دلالية بعينها : الحقل الاجتماعي ـ حقل الألفاظ الطبيعية ـ الحقل النفسي ـ الحقل الأسطوري ٠٠٠

أولاً : حقل الدوال الاجتماعية

ويكـاد الحقل الاجتماعي يستأثر بنسبة ٥٠% من جملة العناوين المفردة وربمـا يعتـبر ذلـك مؤشراً جيداً للدلالة على توجه الأنا الشعري إلى قضايا المجـتمع والواقـع المعيـش في عالمه ونستطيع أن نرى ذلك حتى في تعليقات الـبياتي حيـن يقـول مثلا : "لقد أطبق السياسيون المحترفون ، والقتلة والطغاة والغـزاة عـلى العالم منذ فجر الإنسانية الأولى ، ولا يزالون يمارسون لعبتهم ، ونحن نعيش تحت وصايتهم وبنادقهم ورحمتهم ـ أحياناـ المشكوك فيها"٠(٥١)

فـنلاحظ أن عـناوين مثل : الأوغاد ـ المزيفون ـ القتلة ـ هوامش (مـرتين) ـ والمرتـزقة، بصـيغة الجمـع ويقف إلى جوارها بصيغة المفرد القرصـان ـ الخيانة ـ والآفاق تمثل مؤشراً علامياً على قيم السلب في مجتمع

الأنـــا الشـــاعر، وهؤلاء من يمثلون عوامل الهدم والخراب الذي ينخر في بناء المجـــتمع وكشـــفهم أمـــام مجتمعهم العربي الناهض – في زمن الكتابة – مرة أخري نؤكد يقول البياتي نفسه عن مثل هؤلاء " لقد أطبق السياسيون المحترفون ، والقتـــلة والطغـــاة والغزاة على العالم منذ فجر الإنسانية الأولي ، ولا يزالون يمارســـون لعبـــتهم ونحن نعيش تحت وصايتهم وبنادقهم ورحمتهم – أحيانا – المشكوك فيها "(٥٢)

كمـــا أن عـــناوين مثل : المخطوبة – الطريدة – العاشقة – تظل رموزاً لفكرة الحـــب الضـــائع الذي يتماهي فيه الوطن بصورة الحبيبة ليرمز لحالة من التفتت الوطني حيث يعكس استخدام لفظ (المخطوبة) تعقد الحالة الإنسانية في التواصل حيـــث تظـــل المخطوبـــة هي الحلقة الوسطى بين تمام الاتصال (الزواج) وتمام الانفصـــال ، كمـــا أن مؤشـــر " الطريدة " يعكس حرمان الحبيبة من الاستقرار وبالتالي حرمانها من التواصل كما أن (العاشقة) تظل علاقة لم تكتسب شرعتيها .تظـــل ممثـــلة للحضور في مقابل علاقة الغياب (العاشق) ، أي أنها تشي بفقدان تكامل الحب ٠

وتـــأتي عناوين مثل : عزلة – لقاء – أغنية –وحشة – رسالة – هدية – عـــناق – عـــزاء ،لتجد أنها ليست سوى إشارات يدل تنكيرها وإفرادها على أحاديـــة التجربة وندرة تكرارها ، إنه شعور أليم بالانطواء و(العزلة) و(الوحشة) بحيـــث يصير (اللقاء) أو (الأغنية) أو (الرسالة أو العناق ، (الهدية) أو (العزاء) ٠٠٠ الـــخ أمـــراً لا يمكن تحققه إلا نادراً وهو ما يشي بنوع من انتقاص القدرة على الفعل في مجتمع مأزوم لا يعيش حريته أو استقلاله .

ومما يؤكد هذا الوضع المأزوم ما تدعمه عناوين أخرى مثل :

الأســـير – ظمـــآن – الطريد – الجرح – الحصار – المحاكمة – الصلب – المحرقة – المخبر – الأعداء .

ويظـــل هناك صراع داخل الأنا / الشاعر يجسده التنازع بين الحديث عن نهاية محـــتومة هـــي (المـــوت) وبين أمل في حياة مستقبلية (الطفولة) ويتمظهر هذا الصراع بين النهاية والأمل في العودة من خلال عناوين مثل :

نهايـــة ــ الـــنهاية مكررة ــ الموت ــ المستحيل ــ من ناحية في مقابل عناوين تحمـــل شـــيئاً مـــن الأمـــل مثل : عناق ــ العائدون ــ المخاض ــ الطفولة ــ (العودة) مرتين ــ الديمقراطية .

حقل الدوال النفسية :

وحيـــنما يعيـــش الوطن وضعاً مأزوماً على أصعدة سياسية واجتماعية ســـيئة فإن الحقل الدلالي النفسي عبر المستوى المعجمي للعناوين يطرح دلالات تتماشـــى مـــع هذا الجو الدرامي : فيصبح ثمة عناوين مثل (ضجر) و(انتظار) مكـــررة ، و(الكـــابوس) و(بكائية) ويبقى (أمل) عنواناً متفرداً يشي باستبقاء الأنا لبصيص من التفاؤل.

حقل دوال الطبيعة :

وتظهـــر العناوين التي تمثل دوال تعبر عن الطبيعة الجامدة في برعم ــ الحجـــر ، ويغـــلب عـــلى هذا الحقل العناوين التي تعبر عن الطبيعة المتحركة (الحية) مثل : الذئب ــ الأمطار ــ العاصفة ــ الثعبان ــ الغراب ــ الزلزال .

ويـــبقى (الذئـــب) و (الثعبان) و(الغراب) حيث نستحضر وجوهها كأنها مؤشـــرات أيقونيـــة لـــلدلالة عـــلى الأخطار المحدقة بهذا المجتمع ، فيما تعبر العاصـــفة والزلزال عن رمزية الرغبة في الثورة على هذا الخطر في حين تبقى (الأمطار) هي المصدر الدائم للحياة والنمو الذي يغذي المستقبل (برعم).

حقل الدوال الأسطورية :

وتــأتي دوال هــذا الحقل موزعة بين انتظار (المعجزة) مؤشراً علامياً عــلى التغيير المنشود في ابتعاث جديد مثل (العنقاء) التي تموت فتولد من جديد عن طريق (المعجزة) وعبر (النبوءة) التي يحاول الشعب العربي انتظارها حتى لــو كــانت عــن طريق (الكاهنة) أو (المعبودة) حتى ولو كان ذلك عن طريق (القــربان) ، ويــأتي ذلك عبر عناوين : النبوءة مرتين ــ المعجزة ــ العنقاء ــ الكاهنة ــ المعبودة ــ القربان.

ويــأتي الحقــل الدلالي التاريخي هنا عبر ألفاظ مثل المجوس والمماليك وهي تعبر عن قوى التجبر والقهر التي يجابههاالمجتمع .

العنوان / العلم

ولا شــك أن الاســم العــلم هو أول وسيلة لافتة يدخل بها الشخص إلى مجــتمعه ، وشــيئاً فشيئاً يصبح الاسم هو الشاهد والتاريخ والحاكي والراوي ، يروي ما لم تذكره الكتب ، وما نسيته الذاكرة وما حوته الواعية " (٥٣) ، ويظل العنوان/ العلم مشحوناً بأبعاد سميوطيقية ومساحة تناصية مكثفة في دلالاتها .

وربما يكون اهتمام العرب بأسماء الأعلام هو الذي جعل بعض الباحثين يُعَــد "الحضــارة العربية هي حضارة الأعلام أكثر منها حضارة معالم .(٥٤) ؛لأنــه اهــتمام قديم ويكفي أن نشير إلى أن العرب انتهجوا في التسمية أساليب مــتعددة تعكــس وضعهم الجغرافي والثقافي ، كانوا يختارون الاسم الدال على الــبأس والشــدة للأبناء ، والاسم الدال على التفاؤل للموالي : (عنبس ، ياسمين) وذلك انطلاقاً من قولهم : أسماء أبنائنا لأعدائنا ، وأسماء موالينا لنا (٥٥) .

وإذا كان ميل (Mille) يرى أن أسماء الأعلام ــ في هذا العصر ــ لا دلالــه لهــا ، وإنمــا هــي مجرد سمة (Marque) بسيطة تسمح بالتمييز بين

موضـــوع وآخر دون أن تقول في ماذا ــ بواسطة أي ملكية ــ يميز هذا الشئ عن الأشياء الأخرى إنها بمثابة أوصاف مقنعة(٥٦)

فإنـــنا نعتبر هذه الأسماء سمة الذاتية في اللغة ، وإعلاناً عن طابع القائل كمـــا لاحـــظ ذلك بنفنيست فهي لذلك تعتبر من المعارف البحتة في اللغة ، حيث تساعد على تقييد الحدث بأصحابه وعوامله وظروفه.

وإذا كـــان (ميـــل) قـــد اعتمد في رأيه على المفهوم السويسري الشهير لاعتباطية العلامة وهو مفهوم صحيح في إطار نشأة الاسم، لكن هذا الاسم حين يقـــترن بشخصـــية بعينها لها مقومات ومكانة بعينها ، ولها تاريخ فإن اسم العلم يـــتحول هنا إلى رمز لمواصفات سميوطيقة محددة طبقاً لما تركته هذه الشخصية من تراكم تاريخي .

بمعـــنى أنه إذا كانت ملامح الشخص تتحدد من خلال مجموع الصفات والمـــزايا الذاتيـــة الـــتي يمتاز بها عن غيره سواء أكانت تلك الصفات حسنة أم قبيحة فإن الدلالة النهائية لا تتحدد بما يشع الاسم من معان فقط بواسطة أصواته ، بل من خلال العلاقات التي يستطيع الشخص أن يربطها مع الآخرين ، ذلك أن الســـمات الاجـــتماعية والنفسية والأخلاقية تبرز من خلال التفاعل والتأثير الذي يمكـــن أن يـــتركه الشخص في الوسط فعبر تناقضاته ومواقفه ومختلف مظاهر سلوكه يمكن تلمس شكل كينونته (٥٧) .

ولا نحتاج أن نؤكد بعد هذا العرض الموجز أن فهم الشكل في مثل هذا الســـياق هـــو الطـــريق الوحيـــد المؤكد نحو فهم سميوطيقية العلم في استخدامه بوصفه عنواناً أو جزءاً من العنوان .

وأول مـــا يلفت نظر الباحث في عناوين البياتي ، ذلك الحضور المكثف للشخصـــيات التراثية والمعاصرة من الأعلام التي ترد بوصفها دوالاً سميوطيقة تطرح مدلولات لا حصر لها وبوسعنا أن نقسم هذه الأعلام إلى :

أ- مستوى الشعراء والمبدعين

١- أعلام تراثية مثل : طرفة بن العبد / ديك الجن / وضاح اليمن / المتنبي / أبو فراس / أبو العلاء

٢- معاصـــرين مثل : السياب / ناظم حكمت / صلاح جاهين / غوته / إليوت / أراغون/ لوركا/ جوركي / همنجواي/ ألبير كامو ٠

إن هــؤلاء الشـــعراء الأعلام هم الذين عرفوا في عصورهم من خلال تجربتهم الشعرية وقد استفاد البياتي من تجاربهم بوصفها قيماً سميوطيقية للتعبير عن موقفه النهائي تجاه العالم .

إن اختيار الشاعر لأعلام بعينها مثل طرفة بن العبد وديك الجن ووضاح اليمـــن والمتنبي وغيرهم لدليل على عدم اعتباطية اسم العلم (الشاعر هنا) حيث يصـــبح هذا العلم قيمة سميوطيقية ــ كما ذكرنا ــ يتخذها الشاعر وسيلة للتعبير عن رموز بعينها.

فلقد رأي البياتي في مثل تلك الأعلام شخصيات قادرة ــ عبر مجريات حياتهـــا وما نسج حولها في الفكر العربي ــ على النهوض بتجربته المعاصرة ، فجعـــل مـــنها محوراً يستمد منه بعض قصائده رؤيتها ، فلقد استطاع البياتي أن يجســـد عبر هذه العناوين (الأعلام) صورة العلاقة المتضادة والمتوترة دائماً بين الســـلطة والفـــنان في أشكالها المختلفة لذلك ليس من قبيل المصادفة أن نجد أن طـــرفة بـــن العـــبد الـــذي اشتهر بهجائه وعدم ممالئته للسلطة ممثلة في الولاة والمـــلوك والذي انتهت حياته على أيديهم واحد من عناوين البياتي ، ففي سيرته أنـــه تعـــرض لهجـــاء المـــلوك " وكان ممن هجاهم عمرو بن هند ، فجاء يوماً يـــتعرض لمعروفه فأحاله على عامل له بالبحرين بأن يأخذ جائزة منه ، وأوعز بـــن هند إلى الوالي فقتله وهو شاب لم تزد سنه على ست وعشرين سنة ".(٥٨) والقصـــة تمثل لوناً من ألوان الصراع بين السلطة والشاعر تنتهي بغدر السلطة.

إن العنوان (قال طرفة بن العبد) وقال هنا تعكس سميوطيقياً الاهتمام بالمسند إليه القــول فــي ثقافة تحمل معنى الإجلال والاحترام المتكرر لهذا الفعل في السياق القــرآني وفي الحديث النبوي قال رسول الله ٠٠٠٠ وفي اهتمام الشاعر ما يدعم إيمانه بقوله خصوصاً إذا أدركنا أن القول في الثقافة العربية كثيراً ما يعني الفعل نفسه ، ألسنا نقول قال بيده وقال برجله ٠

وليــس مــن قــبيل المصــادفة كذلك أن يأتي ذكر العلم (وضاح اليمن الشاعر) عنواناً على قصيدة للبياتي ذلك الشاعر الذي يحكى عنه أنه "رجل وسيم ذو علاقــة خاصــة بزوج الخليفة الأموي ــالوليد بن عبد الملك ــ ويتنامى إلى ســمع الخليفة خبر علاقتهما ،فيدفنه حياً في بئر ويدفن سره معه" (٥٩) ، وذلك في قصيدة بعنوان : " عن وضاح اليمن والحب والموت" ،ولقد أراد البياتي عبر اســتدعائه لوضــاح عــنواناً لقصــيدته أن يؤكــد من خلاله قدرة الشاعر على الانتصــار عــلى السلطة ، حيث للشعر قدرة مميزة في الوصول إلى أشد قلاع الســلطة حصــانة إلى زوج الخليفة . إنها صورة العلاقة المتضادة بين السلطة والفــن ، إذ يمارس الفن ذاته بأشكال مختلفة ، ويملك القدرة على اقتحام أسوار السلطة وحصونها والسلطة قامعة قاتلة تحاول حصره ، كما أن الحب يظل قريباً للموت لدى أمثال هؤلاء في صراعهم مع السلطة ٠

أمــا بالنسبة لوضع الشاعر ديك الجن ضمن عنوان من عناوين البياتي فهــو أيضاً يمثل امتداداً لرمزية الصراع الأبدي بين السلطة والمثقف أو الشاعر والذي يأخذ في كل مرة شكلاً مختلفاً .

ولقــد " كــانت شخصــية ديك الجن في الثقافة العربية مجسدة لصراع المــبدع مــع السلطة من ناحية ومع الموت من ناحية أخرى ٠٠٠ إن ديك الجن شــاعر عباســي قــد نأي بنفسه عن العاصمة (بغداد) التي كانت مركزاً للسلطة

والخلافــة مفضـــلاً عليها ــ بمحض إرادته ــ أن يعيش في مدينة حمص منفى خاصاً له مبتعداً عن الأضواء (٦٠)

لقــد تمــاهي البياتي مع شخصية ديك الجن الذي جسد تجربة المناضل المهــزوم في مدن الغدر الخفية ومن زاوية أخرى جسد ــ بهذا العنوان ــ دور الشاعر / المثقف المشرد المنفي خارج جنة الوطن .

ويظهــر عنوان آخر لعلم شهير هو المتنبي في قصيدة " موت المتنبي " ليعــبر عــن الصـــراع بين السلطة والمبدع أيضاً والمتنبي في هذا العنوان قيمة ســميوطيقة تجســد ــ كما يقول البياتي ــ " فكرة الصراع الأبدي بين الفنان ــ وما يملكه من طاقات هائلة على الخلق والإبداع والسلطة الزمنية الغاشمة ــ وما تملكه من أساليب البطش والخداع والمكر وهذا الصراع الذي ينتهى بموت الفنان الفاجع " (٥٠) .

كمــا أن المتنبي ذلك العلم المحمل بالرموز المتعددة فقد جاء في قصيدة عنوانها " موت المتنبي" ليحمــل دوالاً سميوطيقية متنوعة ــ حيث تستدعي عبر علاقاتها الإيحائية ما يلي :

• وفاة المتنبي بطريقة درامية فاجعة بوصفه شاعراً له مواقفه الثابتة مما حوله.

• فكــرة الصـــراع الأبــدي بين الفنان وما يملكه من طاقات هائلة على الخلق والإبداع والسلطة الزمنية الغاشمة وما تملكه من أساليب البطش والخداع والمكر الذي ينتهي بوفاة الشاعر.

• فكــرة الإيمـــان بالعروبة والإيمان بالبطل المخلص مثل سيف الدولة لكن ما تلبس السلطة أن تغدر به .

وباختصـــار يمكنـــنا أن نعتبر أن سميوطيقة (المتنبي) بوصفه علماً في عــنوان شــعري تجســد قضية صراع السلطة والفن بامتياز ويكفي أن نشير ما

يعكســه اســم المتنبي في علاقته بكافور بوصف الأخير أحد أوجه السلطة التي لعبت دوراً في قمع الفن ومحاربته ، الأمر الذي جعل الشاعر في موقف عدائي لمثل هذا الرمز البغيض.

وإذا انتقلــنا إلى علم آخر هو أبو العلا المعري في قصيدة بعنوان (محنة أبـــي العــلا) فلا شك أن الدال (محنة) مضافاً إلى أبي العلا " لا يبتعد بنا كثيراً عــن عــنوان مثل (موت المتنبي) فالموت قرين المحنة وقد يأتي ناجماً عنها فلا شك أن أبي العلا قد عاني في عصره بعض ما تعانيه معظم الشخصيات الرائدة ، المــتمردة عــلى شرطها الزمني ، فتمثلت فيه صورة من صور البطولة التي بحث عنها البياتي في التجربة الإنسانية عامة (٥١) .

وهــنا يــتماهي البياتي مع أبي العلا المعري وغاليليو الذي يبرز البياتي حضــوره عــن طــريق ما أسماه جيرار جينيت " بالنص المحيط Peritexte " متمــثلاً في تعليق جانبي يلخص موقف غاليليو (المبدأ الذي مات من أجله) هو : " ولكــن الأرض تــدور " واضــعاً تحته اسم هذا العلم وهي العبارة التي نطقها غاليــليو ــ فيما يبدو همساً ــ أمام محكمة التفتيش الكاثوليكية في روما وبالنظر ــ ســميولوجيا ــ للأعــلام الثلاثة في موقفهم النهائي نجد أنهم ثلاثتهم ضحايا الحقيقــة التي جلبت لهم بؤسهم وشقاءهم فمثلما عاني جاليليو أمام سلطة الكنيسة وعــاني الــبياتي أمام السلطة السياسية فقد عاني الشيء نفسه أبو العلا المعري الــذي ظــل رهينا لمحابسه الثلاثة لزوم بيته وعماه واشتعال روحه داخل جسده بالإضــافة لعلاقــة مــتوترة يحياها مع سلطة عصره بوصفه شاعراً ومثقفاً إن المعــري رمزاً يحيلنا إلى موقفه المتوتر من سلطة عصره السياسية والدينية ؛ إذ المعــروف عــنه أنه حينما ذهب إلى بغداد ولاقي علماءها ورؤساءها والقائمين عــلى أمرها لم يطب له العيش بها ، فرجع إلى منزله ولم يخرج منه ، وانقطع

عـن الناس ، وعن أكل كل ذي روح وما يخرج منه وتشبث بآراء في الشرائع والديانات ونظام الحكم جرت عليه كثير من الشبه في عقيدته (٥٢) .

ومـن المعاصـرين كـان السـياب وناظم حكمت وصلاح جاهين من العلامـات الدالة في شعر البياتي بوصفها عناوين لها اشتغالها الخاص حيث مثل السـياب فـي قصـيدة بعـنوان : كتابة على قبر السياب " رمزاً لرفيق الكفاح المشـترك في ريادة الشعر الجديد وشهادة على الكفاح الوطني والتنويري ، الذي سقط في منتصف الطريق فاستحق هذا النوع من الرثاء .

إن كلمة كتابة في العنوان تعكس ما للفظ من أثر عميق في نفس المبدع عـلى مجـرى العصور وحين تكون هذه الكتابة محفورة (على قبر السياب) فإن علاقـة الإضـافة هـنا أعطت للتنكير في المضاف تعريفه بالمضاف إليه العلم (السـياب) والعـنوان بكليـته علامـة على أن القصيدة قصيدة رثاء من البياتي للسياب.

بيـنما كان ناظم حكمت هو الرمز لروح الفنان المتفاني دفاعاً عما يؤمن بـه مـن قضـايا ، فيدفع ثمن ذلك من روحه وحياته فهو يقاوم الموت بشعره وبابتسامته لكي يرى مدينته رؤيا الحالم (٥٣).

ولذلـك كـان للبياتي أكثر من قصيدة رثاء في شعر ناظم الأولي : " مرثية إلي نـاظم حكمـت ، وتنقسـم إلي العنتاوين الجزئية التالية : ١- الموجة العذراء . ٢- المغـني الجـوال . ٣- الحـب في الخريف . ٤- جلال الدين الرومي . ٥- النهاية .

ثـم نجد عنواناً آخر : (مرثية أخرى إلى ناظم حكمت) ونلمح في كلمة أخـرى أن الشاعر كأنه أراد أن يقول إن قصائد الدنيا لا تكفي في رثاء ناظم ، ولذلـك فقـد قسـمها كذلـك إلي عـدد من القصائد عبر العناوين الفرعية مثل ١- السحابة العاشقة ٢- الأمير النائم ٣- شتاء في باريس ٤- العودة من المنفى

بيـنما يأتي صلاح جاهين رمزاً لأيام الكفاح الثوري التي عاشها البياتي فـي مصر بدءاً من ١٩٥٦ حين رأي فيه مثالاً للثورية والنضال اللامتناهي من أجل حرية الشعب العربي وكرامته.

وإذا عاودنا النظر إلى عناوين الأعلام فسنجد أن ثمة عناوين قد حظيت بأسـماء شعراء عالميين تخيرهم الشاعر تخيراً ليعبروا عن رمز واحد هو رمز الـتحرر والنضـال مـن أجـل إنسان هذا العالم الجديد والذي يبشرون به في أشعارهم وهؤلاء من أمثال رؤفائيل ألبرتي ـ لوركا ـ ألبير كامو ـ هيمنجواي ـ ماكسيم جوركي ـ أراغون ـ بابلونيرودا.

وهـذه الأعلام تتحول عند البياتي إلى رموز معقدة تعبر في كليتها عن الصـمود والـتحدي أمام تعقد الظرف الإنساني في كل العصور . وبوسعنا أن نلمح ذلك مستعينين بالنصوص الفوقية (Epitextes) طبقاً لجيرار جينيت .

فالشـاعر الإسـباني ألـبرتي الـذي ولـد ١٩٠٢ حارب في صفوف الجمهورييـن مشـتركاً مـع الشاعر المناضل لوركا في تأسيس اتحاد المثقفين المناهضين للفاشية ، قضى معظم حياته في الأرجنتين منفياً (٥٤) .

" ويري الشاعر البياتي أنه " من أهم الشعراء العالميين الأسبان ، والذي كـان له الـدور الكبير في تجديد الشعر الأسباني ، بل ، كان له الدور الأول في حـركة التجديد في الشعر الأسباني ، بجانب مداراته النضالية والكونية بدءاً من أمريكا اللاتينية فباريس ، فمدريد .(٥٥) .

ويصـبح اسم العلم (لوركا) في عنوان للبياتي : (مراثي لوركا) هو دال إشـاري لـلحرية متمثـلة في صورة لوركا الذي أعدمه الفاشست ومزقوا جثته وسـملوا عيـنه ، ويصـبح مقـتل لوركا عنواناً للظلم بالعالم ، وتصبح قصدية (مـراثي لوركا) كأنها البكاء الذي سمع بعد مقتله . إنه رمز من رموز التحرر ،

ونلاحـــظ أن الشاعر جاء بالرثاء ثم صورة الجمع مراثي ولم يقل مرثية للتعبير عن عظمة هذا المناضل من أجل الحرية حيث لا تكفيه مرثية واحدة بل مراثي .

ويطـــرح حضـــور (ألبير كامو ، وماياكوفسكي) كلاً منهما عنواناً بياتياً فـــي قصيدتيه (إلى ألبير كامو ، إلى فلاديمير ماياكوفسكي) قيماً ورموزاً خاصة لدى البياتي :

١- فـــلقد كان ألبير كامو بنزعته الوجودية الخالصة يؤكد في رموز كتاباته على عبـــثية الموت أو الموت بالمجان وهي الفكرة التي راح البياتي يتمرد عليها في أشعاره

٢- فيمـــا دونه البياتي من نصوص محيطة (Peritextes) طبقاً لجينيت يصدر الـــبياتي فصـــلاً مـــن كتابه تجربتي في الشعر بقول كامو في مقال بعنوان " الصيف في الجزائر" إنني لا أفهم أي معنى يسمى سعادة الملائكة .. وإذا كـــانت هـــناك فضيلة ، فهي فضيلة حبي للجسد التي ورثتها فيما ورثت من شعبي الذي ولدت بينه "

إن فـــي مـــثل هذا النص المحيط يظهر كامو اعتزازه بأصوله وانتمائه لشـــعب الجزائـــر الثائر في وجه قوى الاحتلال الفرنسي ، إن كامو الذي وقف مؤيـــداً هذا الشعب لهو واحدٌ من الثوار الذين يحملون مشاعل الحرية في الفكر والأدب ، ويكفـــي أن عنواناً كبيراً من عناوين كامو هو " المتمرد " وهو يتماهي مع فكر البياتي في عموميته.

بالإضافة إلى ذلك فقد رأي البياتي في كل من الوجودين والواقعين أمثال ســـارتر وكامو بعامة نوعاً من الإصرار على الحرية وتجسيداً لصراع الإنسان المســـتمر من أجل تجاوز الواقع القائم إلى واقع في الوعي الإنساني يقول البياتي : "كـــان الإصـــرار عـــلى الحرية ، وتجسيد صورة الثورة المستمرة من جانب الإنسان ورفض التفاهة والسطحية والمجانية واللامبالاة كانت هذه الأشياء هي ما

أســتوقفني عــند الواقعيين والوجوديين أحسست أنهم يعودون بالأدب إلى ذلك الفهــم الإنســاني الشامل لكل أدب عظيم منذ الإغريق والعرب القدماء ، العودة بالكــلمة من أجل منحها معناها الحقيقي من خلال حياة الناس وتجارتهم الحقيقية (٦٧).

وإذا كــان الوجوديون ومنهم كامو قد أكدوا ألا قيمة للشكل الشعري من حيــث هــو شكل واعتبروا أنه لا قيمة لجمال ليس له مضمون اجتماعي ملتزم وهــو مــا يؤمن به البياتي إيماناً عميقاً فإن ماياكوفسكي شاعر الثورة الروسية الــذي بات علماً في عنوان لقصيدة بياتية "إلى فلاديمير ما ياكوفسكي " قد دعا إلى اتجــاه جديد في الواقعية الاشتراكية في أعقاب الحرب العالمية الأولي يرمي إلى الــتزام الشــاعر برسالة اجتماعية وعنده أن الشعر الغنائي رسالة اجتماعية واقعيــة محــددة والشرط الأساسي لإنتاج الشاعر هو " ظهور مسألة من مسائل المجتمع لا يتصور حلها إلا بمساهمة الشعر" إن ذلك تحديد جديد لنوع التجارب فــي الشعر الغنائي حسب قول مایاکوفسكي يجب أن تتجاوب في الشعر الغنائي مع الوعي الاجتماعي لجمهور الشاعر ، وفي مثل هذه التجربة لا يظهر الشاعر ذاتياً محضاً بل يكون وعيه مرآة للمجتمع وما يشغله من أمور عامة . (٦٨)

لذلــك كــانت القصيدة إهداء إليه من البياتي لهذا الفهم العميق لدور الفن فــي الحيــاة وبالإضــافة لمــثل هذه الآراء الملتزمة فقد كان إهلاك النفس من مایاکوفســكي احــتجاج صــامت من الشاعر على قوى الظلام والبربرية والذل الكونــي مــن الرموز التي عاشها البياتي في استدعاته هذا العلم عنواناً لإحدى قصائده " إلى فلاديمير مایاکوفسكي" .

ولا نستطيع بطبيعة الحال أن نتوقف عند كل الرموز الإبداعية للشعراء والأدبــاء ، ولكــن حســبنا أن نشير إلى أن ثمة رابطة عميقة في جذورها وفي وشــائجها تربط بين هؤلاء الشعراء والأدباء حاملي عذابات هذا العالم الشقي من

وطــن إلى وطن حيث تبدو كل الأوطان هي وطن كل واحد منهم ،هي قضيته ، ولقــد اســتطاع البياتي أن ينقل إلينا هذا التوحد بين المبدعين الحقيقيين على مر العصــور بحيث تبدوكل أزمة أو معاناة لأحدهم في موقع ما هي أزمة الأخرين في كل مكان من العالم .

فحين كان نيرودا قادماً من جنوب أمريكا إلى مدريد محملاً بالهم الشيلي لــم تكن الشيلي بعيدة عن أسبانيا فاللغة واحدة ، ولم تكن تركيا بعيدة عن العراق ، فثمانمائة عام من الخضوع لنفس السلطان والتخلف تجمع ولا تفرق.

وإذا كان لوركا قد قدم نيرودا إلى مدريد فإن ناظم حكمت قد قدم البياتي إلى موسكو.

وحيــنما جاء نيروداً إلى مدريد كان لوركا على مقربة من القتل فضرب مقــتله نيــردوا فــي العمــق فيرحل عن مدريد ليعود إليها من خلال لوركا في الأساس

وحينما جاء البياتي إلى موسكو كان ناظم على مقربة من الموت فضرب موته البياتي في العمق فيرحل عن موسكو ليعود إليها من خلال ناظم أساساً " إن هــذه الإشارات لا تتوجه إطلاقاً إلى إعلان أي تماثل بين نيرودا والبياتي أو بين نــاظم ولوركا ،وكون البياتي أهم فاصلة في تاريخ الشعر العربي الحديث ، كما لوركــا بالنسبة إلى أسبانيا ، كما ناظم بالنسبة إلى تركيا ، كما نيرودا بالنسبة إلى شــيلي فهــذا لا يدلل على أكثر من محاولة رصد غرابة توازي الطرقات عندما يعني الأمر : قول العالم إبداعاً " (٦٩).

ومــن أبرزالأعلام الرموز في عناوين البياتي ممثلاً للمرأة المجردة هو رمــز (عائشــة)الــتي ورد اسمها في عدد من عناوين البياتي مثل : مرثية إلى عائشــة ، كــتابة عــلى قبر عائشة ، مجنون عائشة ، ميلاد عائشة وموتها في

الطقــوس والشعائر السحرية المنقوشة بالكتابة المسمارية على ألواح نينوى ، بل إن للبياتي ديواناً شعرياً بعنوان " بستان عائشة "٠

وعائشـــة رمـــز مركب في مراحل البياتي الشعرية على اختلافها راح يستوعب العنصـــر النســـائي مقيداً أو مطلقاً فيزيقياً أوميتافيزيقيا حياً وميتاً وباختصار إنها ذلـــك المفهوم الرمزي ذو الأبعاد الصوفية والأسطورية الكونية . ونستطيع عبر مفهوم (Paratext) الاستفادة مما كتبه البياتي بنفسه حول هذا الرمز .

يقـــول البياتي : "عائشة حبيبة أحبها الخيام في صباه حباً عظيماً ــ انظر في هوامش ديوان " الموت في الحياة ــ ولكنها ماتت بالطاعون ولم يتحدث عنها عـــلى الإطـــلاق في أشعاره ، وقد كنت أود أن أسميها في هذا الديوان خزامى ولكـــن احـــتفظت باســـمها الحقيقي أو المستعار ــ من يدري ــ ودفعاً للالتباس وعائشـــة هنا أو خزامى إمرأة أسطورية ، وهي رمز للحب الأزلي الواحد الذي ينـــبعث فيمالا يتناهي من صور الوجود ، وهي الذات الواحدة التي تظهر فيما لا يتناهي من التعينات في كل آن ، وهي باقية على الدوام على ما هي عليه "(٧٠)

والســـطر الأخيـــر يدعمـــه مـــافي الاسم نفسه ــ لو فرغناه من العلمية وتعاملـــنا معه بوصفه مشتقاً من دلالة على العيش باستمرار ــ وذلك متمثلاً في اسم الفاعل من فعل العيش أو الحياة (عائشة).

وفـــي ضوء كلام البياتي : أن عائشة (في الذي يأتي ولا يأتي) و(الموت في الحياة) هي الرمز الذاتي والجماعي للحب الذي اتحد كل منهما بالآخر وحلا فـــي نهايـــة الأمـــر فـــي روح الوجود المتجدد ٠٠ وأنها ما هي إلا روح العالم المـــتجدد من خلال الموت من أجل الثورة والحب ، وهنا يلتقى الكائن المتناهي والكـــائن اللامتناهي في شخصية الشاعر والثوري وعن طريق التضام والتزاحم والجدليـــة والصـــراع بين هذين الكائنين تندلع الشرارة الإنسانية التي يتفوق بها

الإنسان المبدع الخالق على الطبيعة المقيدة بقوانينها ، والتي لا تستطيع أن تجدد شبابها إلا عن طريق تعاقب الفصول " (٧١) ٠

وفـــي ضـــوء كلام البياتي فإن عنوان (مرثية إلى عائشة) وكذا عنوان (كـــتابة على قبر عائشة) يأتيان رداً على موتها وهي شابة في الموت في الحياة فـــي إحـــدى غرف مدن العالم بعيدة عن وطنها ، وإن كانت قد عادت إليه على شكل صفصافة أو ناعورة (٧٢).

وفـــي ضوء أن تكون عائشة هي رمز العشق الأزلي الذي يتحد بالعاشق حالا في روح الوجود، يأتي عنوان (مجنون عائشة) تعبيراً عن العاشق الأزلي الذي يموت فيولد أو يبعث آلاف المرات لتحقيق هذه الوحدة العشقية ٠

وفـــي ضوء ذلك أيضا يأتي العنوان المركب : ميلاد عائشة وموتها .... لتجســد فيــه عائشـــة صـــورة المرأة وقصتها على مر العصور منذ بداية فجر البشـــرية ، ويصـــبح الميلاد مقابلا للموت في جدلية مستمرة لا تنقطع عبر نوع من الطقوس والشعائر الأسطورية ٠

(ب) مستوى الأعلام الصوفية :

جـــاء فـــي عناوين البياتي أسماء أعلام لها طبيعتها الإشراقية وأبعادها العـــرفانية مـــثل : جـــلال الديـــن الرومي – الحلاج – فريد الدين العطار – السهروردي – ابن عربي ٠

ولقد اكتسبت هذه الأعلام في عناوين البياتي أبعاداً سميوطيقية تحيل إلى رمـــوز ومعـــادلات إشـــراقية بياتية إلى حد كبير حيث يعرض الشاعر تجربته الشـــعرية مـــن خـــلال رموزهم وتجاربهم معتمداً على فكرة التشابه والاختلاف موظفـــاً إياهـــا توظيفـــاً فـــنياً حيث يعتمد التشابه بينه وبين العلم بوصفه منطلقاً واستلهاماً لرمزية العلم المحملة بتاريخها الطويل ، بينما يحدث الاختلاف بوصفه

قيمـــة مائـــزة أو فارقـــة تميـــز تجربة البياتي وتصنع لها خصوصيتها وتفردها الرمزي .

ويتضـــح أن هـــؤلاء جميعهـــم يمثلون الموقف النهائي للثوري والمثقف المـــأزوم فـــي صـــراعه مـــع المجتمع على تنوع سلطاته : السياسية ، والدينية والاجتماعية ، ولذلك ليس غريباً أن نجد نوعاً من التوتر تعكسه صياغة العنوان عبر المستوى المعجمي .

فمـــن (عـــذاب الحلاج) الذي ظل يعاني وانتهى مصيره بالصلب والقتل إلى عـــنوان أكـــثر طـــولاً ولكنه يصب في الاتجاه المأساوي نفسه (مقاطع من عذابات فريد الدين العطار) فعذاب الحلاج صار هنا ــ عبر الجمع ــ عذابات . تلك العذابات التي بوسعنا أن نتعرف عليها في أشهر رحلاته الفكرية عبركتابه : مـــنطق الطيـــر وهو ديوان شعر رمزي يعبر عن سفر النفس إلى الله في رحلة شاقة .

وإذا إنتقلـــنا إلى عـــنوان علم ثالث هوالسهروردي فسنجد أن العنوان قد جاء لاختيار زمن بعينه هو شباب السهروردي وهو يوحي بثوريته وقدرته على الفعـــل قبل القول ، وحياة السهروردي تنضم إلى حيوات كل من الحلاج وفريد الدين العطار في تمثيل صراع المثقف مع سلطات عصره بأنواعها المتعددة .

وقـــد اختار الشاعر للسهروردي في العنوان رؤية بعينها هي رؤيته في زمـــن الـــتحدي لأن السهروردي لاقي مصير الحلاج في أخريات حياته، إذ من المعـــروف أنه اتهم بالإلحاد والقول بالفلسفة فأمر الملك الظاهر بن صلاح الدين بقـــتله بحلب في ٥٨٧م ومن أشهر ما ترك كتاباه : هياكل النور وحكمة الإشراق (٧٣).

كمـــا أن عـــنوان قراءة في ديوان "شمس تبريز لجلال الدين الرومي لا تـــبعد عن عذاب الحلاج وعذابات السهروردي ،إن العذاب هنا نوع من الحزن

المستمر حيث كان شمس الدين التبريزي مرشد لجلال الدين وصفي لـــه، اختفى فجــاءة فحـــزن عليه تلميذه جلال الدين فأنشأ طريقته المولوية للتعبير عن حزنه عـــليه والعنوان علامياً يشير إلى الحزن الدائم في النفس الإنسانية المدفوعة على الافتقاد .

إن سميوطيقة تواتر أعلام مثل الحلاج والسهرودي وفريد الدين العطار حيـــث يقـــترن بها عنوان مثل عذاب أو عذابات لتشير بأن مقتل كل من الحلاج والســـهروردي عـــلى يد السلطان لشاهد على ما يلاقيه الفكر الحر من قمع منذ أزمـــنة بعيدة تشابه ما يعايشه البياتي في الزمن المعاصر. وإلا فلماذا نجد رغبة عارمة لدى البياتي في التوحد والتماهي مع هذه الرموز، يقول:

فأنا غاليليو ـــ سقراط ـــ الحلاج

وانا الحسن الصباح ـــ الخيـــام (٧٤) ٠

ويـــبدو أن شخصـــية مـــثل شخصية الحلاج حيث يستدعيها البياتي في عـــنوان مثل "عذاب الحلاج" تنبثق منه عناوين فرعية تقدم مفردات (المريد) ـــ (رحـــلة حـــول الكـــلمات) ـــ (فسيفساء) (المحاكمة) ـــ (الصلب) ـــ (رماد في الريح).

فإن ما لهذه العناوين الفرعية بوصفها دوال موحية ذات وظيفة مرجعية لمدلـــولات بعينها وما للعنوان الأساسي الذي يقع فيه اسم العلم (الحلاج) مضافاً إلى العـــذاب من دلالات فضلاً عن ما يوحي به اسم العلم (الحلاج) من دلالات ســـميوطيقة مشحونة تنم عن شخصية ذات طبيعة عرفانية ، شخصية ثائرة وهو أيضـــاً معـــلم لـــلفقراء اتهمته السلطة بالزندقة حيناً ، وحيناً آخر بأنه نزاع إلى الثورة ، فقضى مصلوباً بعد محاكمة وصفت بأنها ظالمة (٧٥)

إن العلاقــة بين الحلاج والبياتي علاقة استدعائية يجمعها أكثر من وجه فكلاهما شاعر متأمل وكلاهما عاني الغربة النفسية والمكانية عن الوطن وقد ذاقا المطاردة وكلاهما حارب عن موقفه بالكلمة " (٧٦)

وعــنوان آخر للحلاج في شعر البياتي هو : قراءة في كتاب الطواسين للحلاج" ويحيــل العــنوان إشارياً إلى قيمتين: الأولى كتاب الطواسين للحلاج حيث يعتمد الحــلاج فيه على وصف تناصى قرآني ظاهر في جمعنا للسورالقرآنية التي تبدأ بحرف الطاء ثم السين فنقول طواسين وحواميم ٠٠٠٠٠ الخ .

والفكــرة الأخــرى وجــوب امتياح الشاعر من روح التجارب الفلسفية الســابقة فالقــراءة هــنا تأخذ معنى التأمل كما أن فعل القراءة هو فعل شخصي لــلذات الــبياتية " ،ويمكن أن ينطبق هذا على قصيدة أخرى بعنوان : قراءة في ديوان شمس تبريز لجلال الدين الرومي .

فالحلاج يبحث محموماً عن الخلاص فيتوسل بالكتابة لتحقيق هذا الهدف وهــي وسيلة تنسجم وطبيعة الجانب التراثي وهو كتابه الطواسين وكذلك البياتي يلجأ للغة يتخذها وسيلة للخلاص عبر الكتابة أيضاً .

أمــا ابــن عــربي فقد جاء إلى شعر البياتي في صورة قناع من خلال عنوان تزدوج فيه الدلالة : " عين الشمس أو تحولات محيى الدين بن عربي في ترجمان الأشواق " ونتسطيع أن نستخرج أولاً من هذا العنوان المركب ما يلي :

١- الشــيخ محيــي الدين بن عربي الملقب بالشيخ الأكبر وهو رمز من أقطاب الصوفية له مقاماته الإشراقية وأحواله العرفانية.

٢- عيــن الشــمس وهو لقب النظام بنت أبي شجاع وقد رأي الشيخ ابن عربي فيها مخايل الكمال من حسن المظهر والمخبر .

٣- نظـم ابـن عربي ديوانه ترجمان الأشواق في عين الشمس بوصفها رمزاً لـلواردات الإلهيـة ، الـروحانية ، والمناسـبات العـلوية (٧٧) أما كلمة "الـتحولات" التي جاءت في العنوان فلها مرجعيتها من سيرة الشيخ وحياته وحلـه وتـرحاله حيث ولد في مرسية من بلاد الأندلس ، وفي الثامنة انتقل إلى اشبلية حيث طلب العلم حتى بلغ الثلاثين فانتقل في عام ٥٩٠هـ/١١٩٤م إلى تونـس ثـم فاس في ٥٩٥هـ/١١٩٩م ، عاد إلى قرطبة حيث حضر جـنازة ا بـن رشد وأقام إلى ٥٩٨هـ/١٢٠٢م حيث عاد إلى تونس ومنها سافر إلى القاهرة فالقدس فمكة حيث جاور ونظم ديوانه ترجمان الأشواق ، وفـي ٦٠٠ سـافر مع حجيج من أهل قونية إلى بغداد فالموصل وأقام في ملاطية عام ٦٠١هـ/١٢٠٥م ومنها انتقل إلى قونية ، ثم عاود السياحة إلى القـدس فمكـة فـبغداد وفي ٦١٢هـ/١٢١٥م زار حلب وفيها كتب شرح تـرجمان الأشواق ، وعاد إلى ملاطية ومنها انتقل إلى دمشق وأقام فيها منذ عام ٦٢٧هـ/١٢٣٠م حتى توفي . وقد واجه في دمشق بعض الإزعاجات لكن الأيوبيين وقضاة السنة منعوا عنه شعب الرعاع (٧٨)

إن سـفريات الشـيخ الكـثيرة وانتقاله من مكان إلى مكان لا شك كان يوازيهـا نـوع من التغيير في الأفكار والواردات وهو يؤدي في كليته بصاحبها إلى تحـولات كما جاء في العنوان ، ويبدو أن الشيخ ــ شأنه شأن العرفانيين ــ يلجأون للتلميح دون التصريح وقد اتخذ من الغزل في عين الشمس الفتاة البرئية الجميـلة المجسدة للكمال رمزاً للذات الإلهية واستطاع عبر ذلك أن يجسد أفكاره ، وهـنا يـبدو الارتباط بين البياتي وابن عربي، إنها محنة البوح بطريقة خاصة وبتعـبير آخـر يمكننا القول إنه إذا كان "محيي الدّين بن عربي قد اضطر إلى إخفـاء حقيقـة ما يكابده وعلى تأويل ما يقوله ، ليُرْضي به أولي الأمر فأصبح لقـولـه ظاهر وباطن فإن البياتي شبيه به فيما حدث له ويجد تجربة بن عربي شبيهة بتجربته " (٧٩) .

كمـــا أن فـــي تحولات ابن عربي عبر أسفاره المتكررة وبالتالي أفكاره المـــتطورة نوعـــاً من التقابل سميوطيقا مع تحولات البياتي الذي ظل يرحل من مدينة إلى مدينة من بغداد إلى دمشق إلى القاهرة إلى موسكو إلى مدريد ، وظلت أفكاره كذلك تتطور في تحولات مستمرة لا تنتهي.

(جـــ) مستوى العناوين الأسطورية بذكر العلم :

ورد فـــي شعر البياتي أسماء أعلام ذات طبيعة أسطورية مثل عشتار ، العنقاء ، أورفيوس ـــ زرادشت، وذلك عبر عناوين مثل:

قصـــائد حب إلى عشتار ـــ هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي ـــ العنقاء – هكذا قال زرداشت.

وهـــذه العـــناوين فـــي مجمـــلها تنحو سميوطيقا نحو فكرة الخلاص عبر الحب والميـــلاد المتجدد الدائم الذي لا ينتهي فالعنوان الأول ذلك المركب الاسمي من إضـــافة (قصائد حب) وشبه جملة (إلى عشتار) يعكس أولاً التوجه الإيجابي نحو هـــذه الأســـطورة الرمز ولا يخفي علينا أن العلاقات الإيحائية في ذكر هذا العلم الأســـطوري (عشـــتار) يجسد رمزياً نموذج الموت والانبعاث عبر الأم الكبرى (عشـــتار) وزوجهـــا (تمـــوز) إن هذه الأم (الإلهة) ترمز ـــ دائماً ـــ إلى موت الثورة والأرض والحضارة ، واستمرار خيط الأمل في النفس الإنسانية بحصول الـــولادة (الخصـــب) الجديـــدة التي تحيل الظلام ضياء والموت حياة عبر الحب المـــتجدد مـــع تمـــوز لذلك كانت (قصائد حب) من الشاعر إهداء لهذا الرمز المـــركب كمـــا يأتي عنوان " هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي" ليدعم دلالات الـــبحث الدائب عن هذا الحب والميلاد المتكرر حيثما يفتقده الإنسان وقد يوحي لفظ هبوط بمعاني إيجابية وأخرى سلبية لكن إضافته إلى اسم العلم (أورفيوس) يـــتجه باللفظ نحو معاني (السلب) إن كلمة هبوط ـــ مرة أخرى ـــ في حد ذاتها بكـــل ما تحمله من معاني السلب والانكسار مضافة إلى " اورفيوس" ذلك الرمز

اليونـــاني لفقدان الحب والمحبوب معا في إطار رحلة البحث الأليمة عبر " العالم السـفلي" ومــا يوحي به من عوالم الشر والمخاطرة والمجهول في الهبوط إليه يجســد فكرة يأس الأنا الشاعر وعبثية بحثه عن الخلاص بالحب في أية صورة حتى ولو كانت غير متاحة في الواقع ، هناك تقابل يوحي به العنوان في صراع بيــن الهــبوط والصــعود بيــن عــالمين السفلي /عالم الشر ما تحت الأرض والعلوي/الطهر والنقاء في بعض ما فوق الأرض ٠

ويكفــي أن نعــرف أن أورفيوس ذلك المغنى اليوناني الذي كان يعشق (قيثاره) وحبيبته (يوريديس) التي غادرته سريعاً إلى أرض الأموات ، فيعيدونها إليــه شــريطة أن لا ينظر إليها وهي تسير خلفه ، حتى يفارقا أرض الأموات ، ولكــن ســوء طالعــه يدفعه للنظر إليها قبل أن تنتهى الطريق فتخلفه عائدة إلى أرض الأمــوات ويعود إلى الأرض وحده (٨٠) ويرى محيي الدين صبحي في اخــتيار البياتي أسطورة أورفيوس ، دليلاً على اليأس الذي يسيطر على النفوس مــن بعث الأمة من جديد فيقول : إن انتفاء أورفيوس ورحلته الشاقة المخيِّبة من دون أبطــال الأســاطير الفائــزين ليدل على مجاهدة وفجيعة تكاد تصل إلى حد اليأس من أن تبعث حضارة هذه الأمة مرة أخرى ٠

وأيا ما كان الأمر فإذا كانت القضية الأساسية في العنوان الأول (قصائد حــب إلى عشتار) هي تجسيد الحنين إلى الخلاص بالحب عبر البعث من جديد وإذا كــان العنوان الثاني " هبوط أورفيوس إلى العالم السفلى" تأكيداً للفكرة نفسها مــع تنامي اليأس من الخلاص وفقدان الأمل في انبعاث الأمة من جديد فإن رمز العــنقاء ذلــك الرمــز المــركب يحمل من القيم السميوطيقية في عنوان البياتي (العــنقاء) مــا يؤكد إلحاح الذات الشاعرة على البحث عن الخلاص والاشتياق الشــديد إلى تجســيد فكــرة الانبعاث والقدرة على التجدد ، ولكن هذه المرة عن طريق رمزعربي تراثي ٠

فالعـــنقاء أو (الفيـــنيق) هـــو طائـــر وحيـــد في جنسه بعد أن عاش في الصحراء العربية خمسة أو ستة قرون أحرق نفسه في كوم من الحطب ثم نهض مـــن رماده بشباب متجدد ليعيش دورة أخرى فيهرم ويحترق من جديد في دورة لا تـــنقطع . وقـــد جـــاء العنوان مكتفياً باللفظ (العنقاء) ليجسد ـــ في اعتقادنا ـــ الحـــلم بهـــذا البعث والتجدد للأمة العربية بعد الاضمحلال والتحلل الذي آل إليه حالها .

وربمـــا جســـدت هذه الحالة اليائسة من البعث والتجدد ، وتعقد الظرف الإنســـاني والحيـــاتي أمـــام نظر الذات / الشاعر ما دفعها دفعاً لوضع زرادشت لافتة لأحد عناوينه في قصيدة بعنوان " هكذا قال زرادشت" .

وإذا كـــان الكـــلام يشـــبه اللغة في عموميتها فإن القول يعد ضرباً من التخصـــيص والفرق بينهما هو مثل الفرق السوسيري بين اللغة كنظام عام وبين الكـــلام كضـــرب متحقق منه، ويأتي العنوان متناصاً مع عنوان آخر للفيلسوف الألماني نيتشه وهو " هكذا تكلم زرادشت"

والمعـــروف أن زرادشـــت كمـــا جاء في الأساطير إله للخير ، متصف بالحكمـــة والبصيرة والقدرة على التحول عرف بكثرة تجواله وبمحاربة الأشباح وخدمـــة النار واشتهر بقدرته على شفاء الناس ومعالجة جروحهم بالأعشاب " . (٨٢)

وإذا كان البياتي ـــ طبقاً ـــ للتناص السابق ـــ متأثراً برؤية نيتشه الذي أشـــار إلى هجرة زرادشت إلى الجبل ، وإقامته عشر سنوات هناك يتفكر ويتدبر الكـــون ، ثـــم انحدر بعد عزلته هذه إلى الوادي ، حاملاً ناره وفكره الجديد نبياً وهادياً للبشرية "(٨٣)

إذا كـــانت رؤيتـــنا صـــحيحة في هذا التأثر فإن ذلك لا يعني سوى أن البياتي اتخذ منه رمزاً للخلاص ، أملاً ينتظره إنسان هذا العصر المأزوم للعبور

به إلى فجر جديد يتناهي فيه كل ما أرق حياة الشاعر ورنق صفوه ليعيش عالماً حراً جديداً .

ومثـلما كان الشاعر البياتي يتوق إلى مثل هذا العالم الجديد فقد اتخذ من أسماء بعض الموتى رموزاً لهذا العالم السعيد وتعد كلٌ من غرناطة ـ شيراز ـ دلمـون ـ أركاديا ـ نيسابور وغيرها مما جاء عناوين على بعض القصائد أو لـم يـأت تمثل في كليتها المدينة الفاضلة التي يبحث الشاعر عنها والتي تشكل الطمـوح الإنساني التاريخي لتحقيق حلمه في حياة أفضل . ولقد حلم بها البياتي كـثيراً فـي عناوين أخرى ـ قبل أن يعطيها صفة العلم ـ مثل " مرثية المدينة الـتي لم تولد بعد " ، " الرحيل إلى مدن العشق " وغيرها من العناوين المجسدة لهذه الفكرة الرمز .

<u>(د) مستوى الأعلام الثورية عناوين :</u>

لقـد ورد فـي عـناوين الـبياتي أسـماء أعلام مثل : سبارتاكوس ـ بروميـثيوس من القديم وأسماء أعلام معاصرة مثل جمال عبد الناصر ، ماوتس تونـج ، عـبد الله كوران ، جيفارا ، مالك حداد ، وقد جاءت مثل هذه الأسماء السابقة في العناوين التالية :

" أغـنية مـن العراق إلى جمال عبد الناصر" ، سبارتاكوس ـ إلى عبد الناصر الإنسـان " ـ إلى ماوتسـي تونـج الشاعر " ـ إلى مالك حداد ـ إلى عبد الله كوران ـ إلى جيفارا .

إن الـنظر إلى مـثل هذه العناوين يعكس أنها صيغت عبر حرف الجر (إلى) فـي هيـئة رسائل إلى أسماء الأعلام المذكورة (ما عدا سبارتاكوس لبعد المسـافة وانـتفاء المعاصـرة) ومـادامت هذه الأسماء في كليتها تعكس مفاهيم الـثورية ورمزية الكفاح والنضال المشرف فإن بوسعنا القول إن البياتي أراد أن يقـدم إليـنا الـبطل النموذجي الذي يتخطى بنقائه وسموه وثوريته أبطال سارتر

ومالــرو وألــبير كــامي إنه يسقط في الساحة شهيداً كما حدث مجسداً في موت الـــثائر العظيـــم جيفارا الذي كان يعتبره البياتي " الرمز والأمل الوحيد لكادحي ومـــثقفي العـــالم المضطهدين والمظلومين " (٨٤) والذي يُعَدُّ هو وعبد الناصر وعـــبد الله كـــوران ، وجميـــلة بوحيرد وبن مهيدي وغيرهم من أبطال النضال والعمـــل الـــثوري الأبطـــال النموذجيين في هذا الجيل ــ جيل الشاعر ــ الذين تخطوا الحاضر المتعفن وأسوار الإمبريالية العالمية التي تقودها ــ ولا زالت ــ الولايات المتحدة الأمريكية .

ويأتي سبارتاكوس علماً ورمزاً سميوطيقياً لتحرير فقراء العالم والبؤساء (عبيد الزمن الماضي).

وفي خاتمة مستوى استخدام العلم في العنوان البياتي أود أن أنبه إلى أن تقسيم الأعلام إلى شعراء وثوريين وصوفيون وشخصيات أسطورية لا يعني أبداً أن كـــل فـــئة مـــن هذه الفئات تنفصل بخصائص أو مميزات من المعاناة بحيث يجعـــلها ذلـــك مستقلة تماماً عن غيرها من فئات الأعلام الأخرى ، إذ نجد ثمة تواشجاً وارتباطاً واضحاً ، ووجوهاً من التلاقي متعددة ، وليس التقسيم والفصل بينها إلا على سبيل الدراسة والبحث .

ومـــن هنا فإن اختيار الشاعر لأعلام مثل : طرفة بن العبد وأبي فراس الحمدانـــي وديـــك الجـــن ووضـــاح اليمن والمتنبى والحلاج والمعري والخيام والأسكندر المقدوني وجيفارا وبيكاسو وهاملت وهمنجواي ومالك حداد وعبد الله كـــوران ، وجواد سليم والبيركامو ونيرودا وناظم حكمت ولوركا . ومحيي الدين بـــن عـــربي وفريد الدين العطار وقصص أسطورية مثل قصص ألف ليلة وليلة وأرم ذات العمـــاد ومدن مثل دمشق ونيسابور ومدريد وغرناطة وقرطبة وتهامة وكذلـــك محـــبوبات رمزيات مثل عائشة وأوفيليا ولارا وهند وغيرهن ٠٠٠ إن اخـــتيار الشـــاعر لكـــل هؤلاء الأعلام، وتلك المدن كان من أجل " تقديم البطل

الـنموذجي فـي عصرنا هذا ، وفي كل العصور في (موقفه النهائي) وفي إطار قراءتـنا للعـنوان ـ مسـتقلاً ـ يستبطن مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في أعمـق حـالات وجودها ليعبر عن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهها كل هؤلاء والبياتي واحد منهم كان يسير على دربهم .

العنوان عبرالتركيب النحوي:

ننطـلق فـي هذا الجزء من الاقتناع بأن تعاملنا مع العنوان بوصفه نصا مستقلا عبرمحور التوزيع من خلال مجموعة من المفاهيم النحوية المصعدة إلى مستوى الوظيفـة الدلالية بحيث يتجاوز النحو دوره التقليدي إلى الحد الذي تكون فيه كل قاعدة نحوية هي بنية مفاهيم وتصورات عن العالم تجمعها اللغة في هذه القواعد ... وفي حالة تعطيل الإنتاجية الدلالية للفعل اللغوي فإن القاعدة النحوية تشف عـن مفاهيمهـا الـباقية لها لتطبيقها على الدوال اللغوية وهذا ما ندعوه تصعيد القاعدة النحوية لأداء وظيفة دلالية (مفهومية) لا تقف عند حد التدخل في فاعلية دوال العنوان فقط وإنما تمثل أساس تنظيم التفاعلية التناصية فيما بين الدوال وما تتناص معه " (٨٥)

(١) العنوان التركيب الإضافي:

ذكرنا سابقاً أن استخدام البياتي للتركيب الإضافي عنواناً لقصائده قد بلغ ٦١ مـرة موزعة على كامل أعماله بنسبة (١٧,٥%) وهي نسبة لا بأس بها ـ تعكس اهتمام البياتي ببنية العنوان حين يقع تركيباً إضافياً

ويـرى الـنحاة فـي الإضافة أنها النسبة التي جاءت لإفادة التقييد " أي لإفـادة نـوع من الحصر والتحديد ، وذلك أن اللفظ قبل مجيئها كان عاماً مطلقاً يحـتمل أنواعاً وأفراداً كثيرة فجاءت التكملة (أي القيد) فمنعت التعميم والإطلاق الشـاملين ، وجعـلت المراد محدداً محصوراً في مجال أضيق من الأول ، ولم تترك المجال يتسع لكثرة الاحتمالات الذهنية التي كانت تتوارد من قبل " (٨٦)

ومـــن المهـــم كذلـــك أن ندرك في التركيب الإضافي ما يتحكم به عبر قـــاعدتي التوليد والتحويل حيث تكشف الأولي أن "علاقة الإضافة ــ بشكل عام ــ علاقـــة بيـــن اسمين أولهما نكرة وثانيهما نكرة أو معرفة ، وما بين الاسمين حرف جر مقدر هو واحد من حروف الجر الأربعة ل ، من ، في ، ك " (٨٧).

والغـــرض مـــن تقديـــر حرف من هذه الحروف خيالياً هو " الاستعانة بحـــرف الجر على توصيل معنى ما قبله إلى ما بعده ٠٠ وأيضاً الاستعانة على كشف الصلة المعنوية بين المتضايفين (وهما المضاف والمضاف إليه) وإبانة ما بيـــنهما مـــن ارتـــباط محكم (٨٨) ،هذا بالنسبة لقاعدة التوليد أما بالنسبة لقاعدة الـــتحويل " فإنهـــا تعـــني تحـــول ٠٠ من نطاق القدرة الكامنة إلى نطاق القدرة المستخدمة ، ذلك بأن انتقال قاعدة الإضافة إلى ميدان التحقق الواقعي للغة يسقط حـــرف الجـــر المقدر بين طرفيها ، ويفضي التحول بالقاعدة إلى أحد احتمالين .فإمـــا أن يأتي الطرف الأول للإضافة اسماً نكرة معرفاً بإضافته إلى اسم معرفة وإما أن يأتي اسم نكرة مخصصاً بإضافته إلى نكرة (٨٩)٠

وإذا رجعـــنا إلى الـــتركيب الإضافي في شعر البياتي فسنجد أن الشاعر استخدم الإضافة التي تفيد التخصيص باقتصاد نادر ولم يستخدمها إلا في دواوينه الأولـــي فقط حيث بلغ عدد استخدامها في ديوانه الأول : ملائكة وشياطين ست مـــرات : أغـــنية زورق ــ بقايـــا لهيـــب ــ وكر شيطان ــ أنشودة منتصر ــ مصرع بلبل ــ أحلام شاعر بينما استخدمها في ديوانه الثالث مرتين : هما سبع سنابل ــ ثلاث أغنيات ــ وجاءت مرتبطة بأحرف جر أو مركبات اسمية مرتين أيضاً . أغنية انتصار إلى مراكش ــ إلى أطفال وارسو بينما جاء هذا اللون من الـــتركيب الإضـــافي مرة واحدة في ديوانه " الذي يأتي ولا يأتي " في عنوانه : تسع رباعيات .

ويظـــل باقي دواوين البياتي خالية من هذا التركيب تماماً في حوالي ١٢ ديواناً من جملة دواوينه .

ويهمنا هنا ملاحظتين :

١- أن هذا التركيب جاء قليلاً في شعر البياتي

٢- أنه لم يأت إلا في أعماله الأولي فقط الدواوين الأولي

وإذا ســـلمنا بأن التخصيص يجعل المضاف "من ناحية التعيين والتحديد فـــي درجة بين المعرفة والنكرة ، فلا يرقى في تعيين مدلوله إلى درجة المعرفة الخالصة الخالية من الإبهام والشيوع " (٩٠).

إذا أضـــفنا هذا إلى الملاحظتين السابقتين فإن بوسعنا أن نرى سبب ذلك متمثلاً في بكارة تعرف الشاعر على الكون وبدايات تحسسه للأشياء والناس من حوله مما يعكس عدم يقينية الذات بما ومن حولها في هذه المرحلة .

وإذا أضفنا لذلك أن العناوين في مثل هذه التراكيب الإضافية يغيب عنها القـــانون الـــلغوي أوهـــو غير مكتمل ــ بتعبير أدق ــ مما ينقله إلى الفعل على المستوى الدلالي كمفاهيم لا كقواعد الأمر الذي يحول دوال العنوان إلى إشارات حـــرة ذات قابـــلية فائقة لدمج سواها في فضائها والاندماج في فضاء سواها ٠٠ والعـــنوان طـــبقاً لهـــذا يتطبع بسمات قريبة للغاية من سمات الشعرية Boetic وربما أهمها أنه خطاب ناقص النحوية أو لا نحوي بامتياز " (٩١) ٠

لذلـــك نســـتطيع أن نتلمس هذه الشعرية في تراكيب إضافية مثل : بقايا لهيـــب ــ أغـــنية ذورق ــ وكـــر شيطان ــ مصرع بلبل ، كما أن عدم اكتمال نحويـــة هـــذه العـــناوين ذات التركيب الإضافي يدفع إلى الاعتماد على التناص واشـــتغاله عـــلى الدلالة ، وهذا ما يقترب بنا إلى الحديث عما أسماه ياكوبسون بالوظيفة الجمالية للغة ٠

فــلا يســـتطيع الباحث أن يدفع عن نفسه مثلاً ما يشعه عنوان مثل سبع ســـنابل من دلالات تناصية ، فالرقم (٧) ذاته رقم سحري له تاريخه الحافل في الــثقافة العــربية عــلى وجه الخصوص فالسموات سبع والأراضين سبع وأيام الأســبوع ســبعة وهناك السبع المثاني ، " والسبع الشداد ... إلخ كما أن في التخصــيص بإضـــافة ســـنابل تدفعـــنا سميوطيقياً للنظر في الآيات الدالة على مضـــاعفة الأجـــر مثل قوله " مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبة أنبـــتت ســـبع سنابل في كل سنبلة مائة حبة والله يضاعف لمن يشاء والله واسع عليم "(٩٢) .

كما أنها تعكس إحاطة ما بقصة السنوات السبع العجاف التي تهلك فيها " ســـنابل القمـــح " كمـــا أن السنابل تشير إلى الأخضر بكل دلالاته كما أنها تشير إلىالخصب والنمو في كونها ضرب من المزروع .

وهكـــذا يمكـــن أن نقيـــس على هذا اللون من التركيب الإضافي المفيد للتخصيص.

وإذا كـــان البياتي قد وظف الإضافة التي تفيد التخصيص بقلة في شعره فقـــد كـــان على العكس من ذلك في استخدامه الإضافة التي تفيد التعريف على تنويع بين إضافة تعريفية ب (ال التعريف) في مثل وراء السراب ، غيوم الربيع ، حـــان الشـــيطان ... الخ وبين إضافة تعريفية باسم (العلم) في مثل إسطورة عـــبقرـــ مجـــنون عائشـــة ــ عذاب الحلاج .. وما إلى ذلك ، وبالنسبةللإضافة التعريفية بالعلم لن نتوقف عندها لتناول العلم مستقلاً في جزء من الدراسة ، ولقد كـــانت للإضافة التعريفية السيطرة الكاملة على فضاء التدوين الشعري للعنوان في النص البياتي فإذا كانت الإضافة التخصيصية قد وردت نحو تسع مرات فقد وردت الإضافة التي تفيد التعريف حوالي اثنين وخمسين مرة بنسبة ٨٥%

وفــي هــذا النوع من الإضافة يمكن للمضاف الاستفادة الكاملة بإضافته إلى المعــرفة لأن الكــلمة المضافة (وهي نكرة) قد اكتسبت التعيين الذي يزيل إبهامها وشيوعها لذلك امتنع إلى حد كبير عندهم أن يكون المضاف معرفة " فإن كــان المضاف معرفة باقية على التعريف لم يصح ــ في الأغلب ــ إضافته إلى المعــرفة لأنه لا يستفيد منها شيئاً ، ولهذا السبب لا يصح أيضاً إضافة المعرفة الباقية على تعريفها إلى النكرة . (٩٣)

لذلــك فإنــنا حين نقول على سبيل المثال ــ لا الحصر ــ طريق العودة أو ــ صــيحات الفقراء ــ نقد الشعر ــ دم الشاعر فإننا نظل أمام عناوين تلعب فيهــا الإضــافة دوراً بــارزاً فــي تعريف المضاف فالطريق له دروبه وشعابه المتبايــنة وكذلك لــه اتجاهاته المتعددة فإذا ما أضفنا إليه كلمة (العودة) أصبحنا أمام خيار بعينه هو الطريق الذي تتم من خلاله العودة لكن الوظيفة الجمالية للغة تظل تلعب دورها المؤثرفي نسيج النص إذربما تكون عودة إلى الوطن أو عودة إلى مــا تعــوده الإنســان أو عودة إلى بداية ٠٠٠ الخ .يظل النص منفتحا على ممكنات تأويلية عديدة٠

وحيــن يطــلق الشــاعر كلمة صيحات تظل مؤشراً دلالياً حراً في حيز الفضــاء العــنوانيّ إذ لا ندري ما جوهر هذه الصيحات وما طبيعتها أهي مجرد صــيحات مجانيــة فــي الفضــاء ؟أهي صيحات من الصراخ التي كان يطلقها الإنسان الأول تعبيرا عن مشاعر متناقضة مثل الحزن والفرح ؟ ، أهي صيحات المظــلوم أو صــيحات الــثوري أو صيحات المتجبر ؟ ، وحين يحددها الشاعر بإضافة (الفقراء) إليها نستطيع أن نقترب كثيراً من دلالتها فتصبح محددة المعالم وهكذا .

لكــن الغــالب عــلى هذا اللون من التركيب الإضافي هو ذلك التركيب المجــازي الــذي ينطــبع بسمات الشعرية ولنا أن نلاحظ أن مثل هذا التركيب

الإضـــافي الذي يعكس شعرية واضحة قد تم استخدامه (١٩) مرة من جملة هذه الـــتراكيب الإضـــافية المفيـــدة للتعريف والبالغ عددها (٣٠) مرة وهي تركيبات يعزز من شعريتها النقص الواضح في البناء النحوي إضافة إلى عامل الانحراف (DIVIATION)في صناعة المعجم اللغوي/الدلالي لها وهذا يدخل في إطار الوظيفـــة الجمـــاليّ للغة عند ياكبسون كما يؤكد ذلك هوك ((HOEK حين كتب يقـــول : " إن للعـــنوان فـــي الشعر خطاباً خالقاً للجمال(ESTHETISANT) يجعـــل المعاييـــر والقيـــم المتمظهرة في النص مجانية واعتباطية ومحايثة لأنها محكومة بقانون جمالي يبعد الحقيقة عن النص ." (٩٤)، لذلـــك تتجـــلى شعرية العـــنوان في التراكيب الإضافية التي تفيد التعريف بإضافتها للاسم المعرف بأل في مثل :

وراء الســـراب ــ غيـــوم الـــربيع ــ حـــان الشيطان ــ أغنية النار ــ صخرة الأمـــوات ــ سارق النار ــ طريق الحرية ــ رفاق الشمس ــ صانع العاهات ــ صـــليب الأمـــل ــ أحـــزان البنفسج ــ قمر الطفولة ــ حجر السقوط ــ فارس الـــنحاس ــ فرســـان الضـــباب ــ خيط النور ــ فجر التحول ــ حافة الموت ــ مملكة السمبلة .

إن هـــذه الـــتراكيب تعكس الشعري عبر انزياح المألوف وإقامة علاقة متوترة بين المضاف والمضاف إليه بحيث تنسحب العبارة نحو المجاز فالمألوف مثلاً ألا يكون للسراب حدود لكن العبارة عبر الظرف (وراء) تعطى هذا المعنى ، ومثل ذلك طريق الحرية ــ وصخرة الأموات ــ وقمر الطفولة ٠٠٠ إلخ .

ومـــن جهـــة ثانية يعمل التناص بأقصى قدرته في تراكيب إضافية مثل سارق النار ــ فارس النحاس ــ صليب الأمل ،

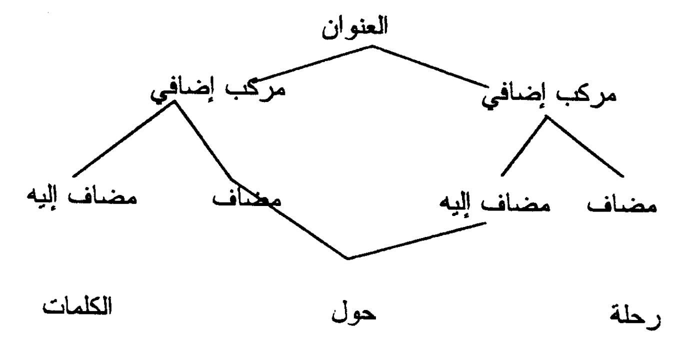
فعـــبر الـــتركيب الأول لا نستطيع أن ندفع شبح برومثيوس ماثلاً أمامنا وهو صديق ومعلم للبشرية فقد جاء في الأساطير الإغريقية أنه دافع عن الجنس

البشري ضد زيوس رب الأرباب حين أراد زيوس أن ينتقم من الإنسان لمعرفته أســـراراً عديـــدة فحـــاول إفناء البشر ، لكن برومثيوس سرق النار وأخفاها عن زيوس دفاعاً عن حق البشر في معرفة الأسرار .

وهكـــذا احتل برومثيوس شرف سارق النار من أجل البشر . أما فارس الـــنحاس فهـــو يتـــناص مـــع المدن الأسطورية التي كان يظهر فيها تماثيل من الـــنحاس لفرســـان تدعى الأساطير أنهم كانوا أحياءً تم تجميدهم عبر قوى الشر الســـحرية ، وهذا التركيب الإضافي يؤول في الشعر الحديث عادة على أنه رمز أو تعـــبير عن القيم الجوفاء ، والمدينة التي فقدت معاني الخير وغادرتها حقائق الأشياء ولم يبق فيها سوى الباطل والزيف.

كما أن عنوانه " صليب الأمل " تدفعنا فيه العلاقات الإيحائية بين النص الحاضـــر والآخـــر الغائب من فكرة بسيطة هي فكرة الصلب وما فيها من ظلم للإنسان إلى فكرة الخطيئة والتكفير في صلب المسيح عليه السلام وما في عذابه مـــن خلاص للبشر وهذا ما يحمله المضاف إليه للمضاف النكرة في هذا العنوان إنه صليب الأمل . الأمل في الخلاص .

وهكـــذا نلاحـــظ أن مثل هذه الأمثلة يلعب التناص فيها دوراً بارزاً في تـــأويل دلالات العنوان بها ، وثمة نوع أخير من التركيب الإضافي للعنوان في شـــعر الـــبياتي يأتي في صورة أكثر تعقيداً بأن يكون العنوان مكون من مركبين إضـــافيين شـــبهي جمـــلة يتعالقان إضافياً مثل: ثلاثة رسوم مائية ـــ رحلة حول الكـــلمات وهكذا كما في الشكل التالي نتخير تركيباً واحداً على سبيل المثال مثل :رحلة حول الكلمات.



فلديـنا مضــاف هــو (رحلة) وهي كلمة لها أبعادها السميوطيقية غير المحـددة فالرحـلة هي العبور المادي أو المعنوي بالذات من مكان إلى مكان أو مـن زمـان إلى زمـان ، والرحـلة حياة الإنسان على الأرض والرحلة السفر والـنزوع نحو التغيير والتجدد ، وحين يأتي المضاف إليه (حول) فإنه يخصص لـنا نـوع الحـركة بأنها تسير محورية في اتجاه دائري أي ليس له نهائية وهنا تـتحول كلمة (حول) من مضاف إليه إلى مضاف للفظ جديد هو (الكلمات) الذي يكسـبها نوعـاً مـن التعريف وإزالة الإبهام حيث تصبح الرحلة هنا نوعاً من الالتفاف حول الكلمات فقط دون أشياء العالم كلها .

وهـنا تتـبين الخطوط الدلالية لهذه الرحلة إذ تصبح رحلة المعاني في تحولاتهـا إلى ألفـاظ وتصبح الذات المترحلة هي ذات الشاعر التي تلتف حول الكلمات لتعانقها أو تعيد ولادتها في دورة مستمرة ، وطواف إيداعي لا ينقطع .

٤ – العنوان التركيب الوصفي :

ولقـد بلغ عدد مرات استخدام البياتي للتركيب الوصفي عنواناً لقصائده ٤٥ مـرة بنسبة ١٣% تقريباً، يضاف إلي ذلك استخدام هذا التركيب في عناوين بعـض الدواويـن مثل : أباريق مهمشة ، سيرة ذاتية لسارق النار أو كلمات لا تموت ، يوميات سياسي محترف .

وهـــي نســبة تشـــى باهتمام البياتي بمثل هذا التركيب في بنية العنوان الشعري لديه ،والوصف أو النعت " تابع يكمل متبوعه أو سببي المتبوع ، بمعنى جديد يناسب السياق ، ويحقق الغرض (٩٥)

ولقـد عـدد الـنحاة أغراضـاً أساسـية للنعت لعل أهمها : الإيضاح والتخصـيص ، ومجرد المدح ، ومجرد الذم ، والترحم ، والتوكيد ، إتمام فائدة الخبر ٠٠ (٩٦)

وفـي شـعر البياتي لا نكاد نجد من هذه الأغراض إلا غرضين فقط : التخصـيص والإيضــاح ،ويـأتي التخصيص كما يقول النحاة بشرط أن يكون المتبوع نكرة مثل :

غـرام قديـم ــ موال بغدادي ــ حب قد يم ــ أغنية زرقاء إلى الفيروز ٠٠٠ فمدلـول كـلمات مـثل (غرام ــ موال ــ حب) تشمل أشياء كثيرة قد يصعب حصـرها فإذا ما تم الوصف تمكننا من تقليل هذه الأشياء وحصرها في دلالات بعيـنها وتضـييق عـدد مـا تشـتمل عـليه تضييقاً نسبياً أي بالنسبة لحالتها قبل الوصف.

فكـلمة الغرام تحمل معنى الغرم والفداحة في مثل قوله "إن عذابها كان غـراماً " أي عذاب جهنم والغرم ما يتكلفه الإنسان من مشقة وعناء وسهاد ومنه المشـاعر العاطفيـة الدالـة على العشق والوله الشديد وينسحب هذا الغرم على الـزمان مطلقاً بأنواعه كافة ، ولكن إذا قلنا غرام قديم تبين تحديد لهذا الغرام في الـزمن الماضي وهنا تخصصت الكلمة بنوع معين من الزمن دون غيره بعد أن كان الموصوف يتحمل الأزمنة مطلقة دون تحديد وربما نستطرد فنقول ــ بناء على مافي الشعر من طبيعة المراوغة والميل إلى جعل النص منفتحا دائما ــ إن وصف الغرام أو الحب بالقديم قد يطرح أنه انتهى ولم يعد له أثر ،وربما يطرح

أنــه غــرام أو حــب تستدعيه الذاكرة ،أوأنه قفزمرة أخرى ليصبح حاضراً أو مستقبلاً ، ومثل ذلك الوصف في قوله (حب قديم)

وحيــن يقــول الشاعر (موال) فإن الكلمة تذهب بنا إلى الموال العربي القديــم بكــل تقاليده التي قد تختلف من بيئة عربية إلى أخرى ولكنه حين يصف هــذا المــوال بأنــه (بغدادي) فإن هذا النعت يحدد لنا بيئة هذا الموال وطبيعته وخصائصــه الشــعبية في محليتها في عاصمة العراق (بغداد) وهو يعني الموال الــذي تــربي الشــاعر على سمعه منذ الطفولة والذي نمى وعيه مستمعاً إليه ، والذي يستدعي في ذهنه ما تفيض به ذاكرة العنوان لديه ٠

أما النوع الآخر من التركيب الوصفي في شعر البياتي فغرضه الإيضاح ويشترط النحاة فيه أن يكون المتبوع معرفة وذلك مثل الأخيلة الملوثة ــ التمثال المشوه ــ الملجأ العشرون ٠٠٠ الخ .

ولقــد استخدم البياتي هذا اللون من التركيب الوصفي ٣٤ مرة من جملة ٤٥ بنســبة ٧٦% تقريباً ، وهي نسبة كبيرة تدفعنا إلى التأمل في سميوطيقية هذا العــنوان عــلى أساس تقسيم مثل هذه العناوين ذات التركيب الوصفي إلى حقول دلاليــة عامــة تمكننا من استخراج بعض الدلالات العلامية التي تقربنا بشكل أو آخــر من البنية التكوينية للعنوان الوصفي : وسأكتفي هنا بالتوقف عند أهم ثلاثة حقول دلالية للتركيب الوصفي في الشعر البياتي بوصفه عنواناً .

<u>حقل التراكيب الوصفية المنتمية للطبيعة مثل :</u>

الجرادة الذهبية ــ النحلة العاشقة ــ السحابة العاشقة ــ الموجة العذراء ــ الصــيف الأخير ــ الأرض الطيبة ــ الحديقة المهجورة ــ القرية الملعونة ــ العــبير المســعور وهي ألفاظ تحمل في دلالاتها العامة التقلب المعروف للطبيعة مجســدة التوازن الكوني في صراع الخير والشر بحلوها ومرها فإذا كانت هناك معاني الخير في النحلة العاشقة والسحابة العاشقة والأرض الطيبة .

فـإن هـناك فـي المقـابل الحديقة المهجورة والقرية الملعونة والعبير المسـعور ونلاحظ أن المجاز يعمل شعرياً عبر الوصف في هذه التراكيب كلها بـدءاً بالنحلة العاشقة وانتهاء بالعبير المسحور والعنوان هنا يشتغل عبر التركيب الـلغوي على الوظائف الشعرية بوجه عام والوظيفة الجمالية بوجه خاص عبر إسـقاط المحور الاختياري على المحور التركيبي فيتحقق هذا الانزياح المقصود فيـتولد الجمـالي ، وقد لا نجد تفسيرا لغلبة التراكيب الوصفية المجسدة للشر ــ سواء في حقل الطبيعة أو خارجه ــ غير أنها تعكس إحساس الأنا الشاعر بتعقد الوضع الإنساني في هذا العصر ، لذلك نجد عناوين مثل : ــ الأخيلة الملوثة ــ التمثال المشوه ــ السجين المجهول ــ العرب اللاجئون ــ الصحف الصفراء ــ الحمل الكاذب ــ العراف الأعمي .

حقل الألوان واستخداماتها عناوين :

نلاحـظ أن الشـاعر اسـتخدم بعض الألوان في عناوين قصائده عبر التركيب الوصفي في مثل :

القـنديل الأخضـر ــ الحروف الخضر ــ الصحف الصفراء ــ العطر الأحمـر ــ الدانـوب الأزرق ــ ــ ــ ــ الـباب المضاء ــ الجرادة الذهبية ، ويلاحـظ أن الـلون في الوصف ــ قد يأتي غير مباشر كما في الباب المضاء الـذي يعكـس الأبيـض والجرادة الذهبية التي تنتمي إلى الذهبي المتناقض مع الأصفر .

إن مـثل هـذه التراكيب الوصفية اللونية تعبر في العربية عن الأصباغ وعـن الأصناف أو أنواع الواقع حيث إن مفردة (اللون) طبقاً لدلالاتها المعجمية تكشـف سـميوطيقياً عن درجة ما من درجات الارتباط بما هو "حيوي" وهي صـلات يؤكدها علماء الاجتماع وعلماء الأجناس البشرية فالأخضر يشير بشكل عـام إلى معاني الخصوبة والنضارة وهنا تصبح أوصاف مثل القنديل الأخضر

أو الحروف الخضر ضرباً من التعبير عن الإيمان بارتباط القنديل – وهو يرمز للضوء ممثلاً لكل قيم الإيمان في مقابل الظلام ممثلاً لكل قيم السلب – هنا بالخير المستقاد من (الخصوبة + النضارة) ،وذلك في المثال الأول ، وتصبح الحروف وهي أدوات الشاعر وسلاحه الأصيل في ثورته على الفساد حروفاً خضراء تحمل الأمل والبشارة في النماء والخصوبة كذلك " (٩٧)

وإذا كان الأصفر أو المصفر يرتبط عموماً بالشيخوخة والمرض والاستنزاف والضنى فإن الصحف الموصوفة بالصفراء تظل صحفاً محل شك وتوجس وريبة لأنها تزيف الوعي كما أن صفراء أو ضاربة إلى الصفرة أو شاحبة هي علامات الموت والتهديد وتزييف التاريخ وكذا بعض كتب التأريخ ،إنها صفحات الجرائد الصفراء التي تعكس تيار الحياة ،ومذهب يحطم حدود الزمن وهوأيضا لون الأثر التاريخي الأصيل والإيجابي والقاسي أحياناً(٩٨)٠

ويظل اللون الأحمر تعبيراً خالداً عن العواطف الإنسانية ، فالصفة الأفقية للون الأحمر والعاطفة وألم الجرح ٠٠ والأسطورة القديمة لدم تموز الذي يظهر بصورة شقائق النعمان في كل ربيع معروفة ومتحولة في الأدب العربي القديم ، إذ تظل الزهور الحمراء تصورّ جراح البطل الذي سقط في معركة — الحياة / الموت ، وفي هذا التراث تظل الوردة الحمراء علامة الحيوية والرضى عن النفس ، تتناقض مع ضني وفتور النرجسية " التي لا محل لها عند البياتي " في حين نلاحظ كلا اللونين الأحمر والأخضر يظهران مرتبطين بالعاطفة ، وعند اجتماعهما يمتلكان قوة حيوية قصوى" (٩٩)

وفي ضوء هذا يصبح العطر الموصوف بالأحمر لدى البياتي تعبيراً عن حالة عاطفية تعكس علاقة الأنا بالمرأة في تجلياتها التي تخاطب حاستي البصر والشم الأولي في إحمرار اللون والأخرى في الموصوف (العطر) .

وفي إطار استخدام عبد الوهاب البياتي الألوان التي تبدو صدى للتجربة الأدبيـــة أو الموســـيقية أو التصويرية لكائنات أخرى نجد وبشكل ما " أن الذهبي هو الأثر الذي يتركه له أدباء الأزمنة القديمة (١٠٠)

وهــؤلاء الشــعراء يسميهم البياتي (أصحاب القيثارات الذهبية) وأحياناً يقصـــد بهـــم بعض الشعراء الذين يكتبون الشعر فقط ولا يعانون لأنهم يمتلكون موهـــبة العندليب الذي يغني فقط من دون فرح أو حزن لأن مهنته الغناء ومثل هـــؤلاء الشعراء مهمتهم هي كتابة الشعر فقط ، من دون الارتباط بِهَمٍّ إنساني أو بـــأي هاجس زمني أو أبدي فإننا نراهم سعداء في حياتهم وناجحين يملكون المال والبنين ، والقيثارات الذهبية وسواها " (١٠١)٠

وكذلك فإن اللون المذهب ينتمي أيضاً إلى ميدان آخر ،(المعدن) كالفضة مـــثلاً ، ويتـــناقض مع قيمة اللون الأصفر لون الذهب وهو لون الأشياء الذهبية غير الممكنة في رأي هافلوك إلسن" (١٠٢) .

وإذا كـــانت هـــذه دلالات متنوعة للون الذهبي فإن الأمر يصبح مختلفاً حين يقع هذا الذهبي وصفاً لمنعوت هو الجرادة .

وإذا ســـلمنا بأن الطيور التي لها تراث غني في الشعر العربي والفارسي للقرون الوسطي تكتسب في شعر البياتي مكانة خاصة لترمز إلى حالتين للحياة والمـــوت ، وإذا كـــان العـــندليب أو الحمامة (الحبيبة) هوالطير الذي يرمز إلى النفس والذي يحيلنا على التراث الثنائي للحب الدنيوي والصوفي فإن الجرادة في صـــور البياتي تتجلى سميوطيقياً مع الفراشة التي تعدُّ رمزاً للخلود في الطقوس الجنائزية الفرعونية . لذلك كان الوصف بالذهبية وهو اللون الممثل للأشياء غير الممكـــنة ــ كمـــا ذكـــرنا ــ وفـــي هـــذا تطـــابق مع فكـــرة الخلود المستحيلة للإنسان(١٠٣)

وإذا كان اللون الأزرق يدل في عمومه على دلالات مقلقة مثل المرضى والمصائب فهو يشبه به ناب الغول في التراث :

أيقتلي والمشرفي مضاجعي ومسنونة زرق كأنياب أغوال

وقـد استخدم البياتي الأزرق وصفاً في عنوانين من قصائده الأولي : في وصف أغـنية بالـلون الأزرق وذلك تحت عنوان " أغنية زرقاء إلى فيروز والأخرى بعـنوان الدانوب الأزرق وهذه الأخيرة يظهر فيها بجلاء تجليات خصوصية هذا الـلون في شعر البياتي الذي ذكره أكثر من مرة في أحاديث له ــ ميله الفطري للون الأزرق دونما سبب (١٠٤)

وإذا كنا قد ذكرنا سابقاً أن اللون الذهبي ــ إلى حد ما ــ هو الأثر الذي يـتركه للـبياتي أدباء الأزمنة القديمة ، وربما يشي أسطورياً بالفارس القديم في عَجْـزِهِ (وذلـك في مثل فارس النحاس في شعره).فإن بعض الألوان ــ النوعية تـبدو أنهـا تستحضـر لونيـة أدباء آخرين ، فعنوان مثل الدانوب الأزرق هذا الـتركيب الوصفي اللوني " هو واحد من الدلائل الأولي على هذا الطريق أو في الـتعايش الأدبـي . فالأزرق الذي يبدوأن معناه المعجمي في العربية يشير إلى لـون قاتم أو ضارب إلى السواد مرتبط بالمرض ــ كما قلناــ يظهر في أعمال الـبياتي بشكل مختلف ، إنه قريب من اللون الأخضر ، شبيه الأزرق الفيروزي إنـه لـون متصل بالفن : ستارة الساحر زرقاء ،وزرقاء هي الألوان التي تحيط ظهـور ما شادو أو الألوان التي تحيط بالرسام المكرم وزرقاء وردية غريبة هي ألوان بيكاسو" (١٠٥)

وفي إطار أن الأزرق لون متصل بالفن وأن ستارة الساحر عنده زرقاء ... الـخ مما سبق نستطيع أن نتفهم العنوان البياتي الوصفي أغنية زرقاء إلى فيـروز حيث يصبح لون الأغنية مغلفاً بهذا الطابع الفني ذو الأبعاد الشخصية . الشجنية .

حقل الألفاظ الدالة على الثقافي والكتابي :

الـبريد العائد ـ الحرف العائد ـ الأب الشاعر ـ الصحف الصفراء ـ المغنى الجوال ـ الحروف الخضر ـ القصيدة الإغريقية ـ العراف الأعمي .

ونلاحـظ أن الفضـاء الكـتابي مسيطراً على الموصوف في هذا الحقل الدلالـي مثل البريد والحرف والصحف والحروف والقصيدة كلها بشكل أو بآخر تعكـس وعيـاً شديداً بالكتابي في صور وأشكال متنوعة لكنه قد تبدو كلها دوال حـرة فـي فضـاء الكتابة المتسع غير أن (النعت) يأتي هنا ليزيل الإبهام ويقيد الإطلاق في الدلالات اللانهائية لهذه الدوال.

فمـثلاً نـرى أن كـلمة الـبريد تعكس بطبيعتها تحقيق التواصل عبر المكـتوب بيـن أطـراف بينها مسافة ما لكنه حين يوصف هذا البريد بالعائد أو (المـرتجع) فـي مثل هذا السياق فإنه لا يعنى سوى انقطاع هذا التواصل حيث يرسـل مـن طرف لآخر فلا يستدل على العنوان فيعود البريد إلى المرسل مرة أخرى .

وعلى العكس من ذلك تماماً للصفة نفسها (العائد) حينما تكون لموصوف مـثل الحرف في عنوان للشاعر (الحرف العائد) إن الحرف بالنسبة للشاعر هو الأداة والهـدف في آن واحد ، وهو أهم ما يملك الشاعر على الاطلاق لذلك فإن عـودة الحرف الذي غاب عن المبدع يحمل لوناً من الاحتفاء والبشارة بعودته ، وكيف لا يكون الأمر كذلك والفرزدق الشاعر يقول : "أنا عند الناس أشعر الناس ، وربما مرت عليَّ ساعة ونزع ضرس أهون علي من أن أقول بيتا من الشعر"

لذلك يأتي وصف الشاعر للحروف في عنوان آخر (الحروف الخضر) والشـئ الـذي يوصـف بالخضار هو الغض الطري الذي يعكس أحياناً الفتوة والشباب و مقتبل العمر وقولهم اختضر بالضم أخذ طرياً غضاً والشاب مات فتياً ،، والأخضـر المـبروك والهنيء، فقولهم هو لك خضراً مضراً أي هنيئاً مريئاً

وقولهـــم خضر له فيه تخضيراً بورك له فيه ، ولما كان الأخضر رمزاً لكل ذلك وأيضاً للخصوبة وللنماء فإن الشاعر يصف الحرف بالخضار.

ولمـــا كان البياتي يصف القصيدة أحياناً بالوردة والحرف الأخضر فإننا نصـــبح أمام معادلة الأخضر الأحمر / الساق والوردة يختلطان ويتوحدان ليكمل أحدهما الأخر.

وإذا كـــان الأخضر يحمل مثل هذه الدلالات التي تعكس قيماً إيجابية فإن الأصـــفرـــ على نحو ما بيناـــ في وصف البياتي للصحف بالصفراء يعكس قيماً ســـلبية عامة فمثل هذه الصحف هي الصحف المشبوهة التي تزيف الوعي دائماً ـــ كمـــا ذكـــرنا قـــبل ذلـــك ـــ وحين يأتي دال " الأب " الذي يطرح مدلولات اجـــتماعية وثقافيـــة ونفســـية لا حصر لها فإنه يظل دالاً حراً طليقاً لا يحدده إلا وصف مثل " الأب الشاعر" خصوصاً أنه عنوان فرعي ضمن قصيدة بعنوان: " قصديدتان إلى نادية" وهي ابنة البياتي فقد تحدد بهذا الوصف المنظور الذي تتجه إليـــه رؤيتـــنا الأب فهو هنا الأب ذو الدور الثقافي الذي يحارب بالقلم دفاعاً عن وطنه وعن أولاده وعن أحلام مجتمع بأثره.

وتأتي شخصيات مثل (المغنى الجوال) و(العراف الأعمي) لتعكس أبعاداً ســـميوطيقة بعيـــنها ترمز إلى تعقد الظرف الإنساني في عصر الشاعر في زمن الكتابة ـــ فالمغنى الجوال وهو عنوان فرعي من قصيدة بعنوان مرثية إلى ناظم حكمت ، ويأخذ العنوان رقم المقطع الثاني فيها والمغنى هنا هو الشاعر ووصفه بـــالجوال هنا تعكس فكرة الاغتراب عن الوطن الذي لفظه فيه الخونة والأجراء ليظل سائحاً جوالاً في بلاد العالم يدفع ثمناً باهظاً للتغنى ببلاده .

كمـــا يـــأتي وصـــف العراف بالأعمي منطوياً علىمفارقة في التصور فالعـــراف أو الكـــاهن ارتـــبطت دلالاته بالرؤية الثاقبة والبعيدة ، يتنبأ بالأحداث ،وإذا كـــان العراف هنا هو الشاعر ـــ في نظر البياتي وهو يشترك مع العراف

فـــي بعـــد البصيرة ــ فإن وصفه بالأعمى يأتي تعبيراً عن أزمة المثقف الذي يعيــش فـــي مجتمع غابت عنه الحريات . ويبدو العمى هنا مؤشراً على العجز والخواء.

٥- العنوان الجملة :

تـــنوعت عـــناوين البياتي الطويلة ما بين الجملة الاسمية والجملة الفعلية وبـــادىء ذي بدء لابد أن نسلم بأنه إذا كان الخبر ثلاثة أنواع مفرد وجملة وشبه جمـــلة ،فإنه في كل الحالات يظل هو الجزء المتمم فائدة الكلام .(١٠٦) إلا أن نسبة استخدام الجمل الاسمية عنواناً في شعر البياتي قد بلغ أربعة أضعاف نسبة اســـتخدامه للجمـــلة الفعلية ،حيث بلغ استخدامه للأولى ٨٠ مرة بنسبة ٢٢,٥% تقريباً ، بينما بلغ استخدامه للجملة الفعلية ٢١ مرة أي بنسبة ٥,٩% تقريباً

ولا شـــك أن لمثل هذه النسبة دلالات ينبغي أن نتوقف عندها ، وأول ما ينبغي ملاحظته أن من أهم سمات الأسلوب الأسمي مايلي :

١- أنه سهل في الكتابة ، مما يجعل من الطبيعي أن يختاره أو ينجرف في تياره مـــن يعني بما يقول أكثر من عنايته بالطريقة التي يقوله بها (١٠٧) ، وهـــذا ينطـــبق على البياتي الذي كان يؤمن بعدم جدوى أو قيمة للشكل الشـــعري مـــن حيث هو شكل ،وليس ثمة قيمة لجمال ليس له مضمون اجـــتماعي ، ولقـــد كـــان البياتي مؤمناً بفكر مايكوفسكي شاعر الثورة الروســـية ــ وأهـــداه قصيدة بعنوان إلى فلاديمير مايا كوفكسي ــ الذي دعـــا إلى اتجاه جديد في الواقعية الاشتراكية ــ يرمى إلى التزام الشاعر برسالة اجتماعية وعنده أن الشعر الغنائي رسالة اجتماعية واقعية محددة والشرط الأساسي لإنتاج الشاعر هو " ظهور مسألة من مسائل المجتمع لا يتصـــور حلها إلا بمساهمة الشعر (١٠٨)٠ولننصت إلى البياتي نفسه ــ حين يقول :

" كـــان الإصـــرار عـــلى الحرية ، وتجسيد صورة الثورة المستمرة من جـــانب الإنســـان ورفض التفاهة والسطحية والمجانية ،واللامبالاة كانت هذه الأشياء هي ما استوقفني عند الواقعيين والوجوديين ، أحسست أنهم يعـــودون بـــالأدب إلى ذلـــك الفهم الإنساني الشامل لكل أدب عظيم منذ الإغـــريق والعـــرَب القدمـــاء ، العودة بالكلمة من أجل منحها معناها الحقيقي من خلال حياة الناس وتجاربهم الحقيقية (١٠٩) ٠

٢- إذا كـــان الأســـلوب الاسمي يساعد على تأكيد الطابع غير الشخصي للعبارة (١١٠) فإن هذا ما نلاحظه في استخدام البياتي للجمل الاسمية بكثرة في عناوينه حيث يكاد يقل فيها ذلك الطابع الذاتي إلا ما ندر حيث لم ترد إلا ثلاث مرات : رسالة حب إلى زوجتي ــ أغنية إلى شعبي ــ لماذا نحن في المنفى .

أما في الجمل الفعلية فــتأ تي كثيرة ممثلة في ضمير الأنا أو تاء الفاعل أو ياء المتكلم مثل : أكاد أموت ــ أحبك ــ ألهو بحزني ــ لا أقولها ــ أعدني إلى وطني ــ لو قلتها ــ أولد وأحترق بحبى ــ سأبوح بحبك ــ أحمـــل موتي وأرجل ــ سأنصب لك خيمة في الحدائق الطاغورية ــ نم بقلبي .

وقـــل مـــا تـــأتي الجمـــلة الفعلية البياتية خالية من ضمير- إلا إذا كان مســـتتراً- يؤكـــد الطـــابع الشخصي للعبارة ومن ذلك : تمت اللعبة ــ عندما لا تمطر السماء ــ لتكن الحياة عادلة ــ هكذا قال زرادشت

وممـــا يؤكد هذا الطابع غير الشخصى لدي البياتي ــ ومن خلال حوار معـــه ــ كـــان الســـؤال مـــاذا أضـــافت لك ــ على الصعيد الشخصي والشـــعري ، صداقتك لكثير من الأدباء الكبار في العالم : ناظم حكمت ،

ماركيــز ، فــؤاد التكرلي ، أرنستــوكاردنيال بابلو نيرودا ، روفائيل ألبرتي ٠٠٠ الخ

فكـــان جوابه " إن يداً واحدة لا تصفق فإنني ضمن هذه العائلة الإنسانية نَمَــوْت وكبرت واستمدت قصائدي النور والهواء تحت شمس هذا العالم إنهـــم رموز عظيمة للمسيرة الإنسانية وبدون هؤلاء ، وعشرات ومئات غيـــرهم كان لا يمكن لي أن أصل إلى الباب المضاء ، لقد كانت حياتي مليـــئة بالشقاء ولكنني بفضل الصداقة والحب والإيمان بالإنسان وبالثقافة كعنصر أساسي في التغيير ، أقول لولا هذا لمتُ منذ زمن بعيد " (١١١)

٣- يــتميز الأســـلوب الاســـمي بميزة أخرى بالنسبة للكتابة العلمية ، فالفعل لا يحــتوى على فكرة الشخص فحسب ، بل يتضمن أيضاً العدد والزمن ، وإن كـــان الـــبعد الزمني هو الذي يعتبر أساسياً فيه ، مما يجعل بوسع الكـــاتب أن يــتفادي هـــذا التحديد بتركه للجمل الفعلية وإيثاره للاسمية (١١٢).

إذا عدنـــا إلى عـــناوين الـــبياتي بـــل وشعره فسوف نلاحظ أنه يناسبه الأسلوب الاسمي ويلائم الخصائص الشعرية للبياتي ، تلك الخصائص التي تعتمد فـــي اســـتراتيجيتها دائمـــاً عـــلى التهرب من الزمن الفيزيقي بالعدول عنه عبر اســـتخدام الأســـلوب الاســـمي ،وإما يلجا للتمويه عبر الخلط بين الأزمنة وتعمد إحداث نوع من التداخل بينها دون فواصل أو حدود .

ويكفي هنا أن نتوقف عند مثال واحد من عدد كبير من الأمثلة في شعر البياتي يؤكد ظاهرة التداخل الزمني من قصيدة بعنوان بكائية يقول :

عائشـــة ليســـت هنا ، ليس هنا أحد / فزورق الأبد / مضى غدا وعاد بعد غد / عائشة ليس لها مكان / فهي مع الزمان في الزمان / ضائعة كالريح في العراء / ونجمة الصباح في المساء / (١١٣).

ولقد كتب يقول معبراً عن هذا الأسلوب في تكنيكه الشعري " لقد حاولت أن أوفــق بيــن ما يموت ومالا يموت ، بين المتناهي واللا متناهي بين الحاضر وتجاوز الحاضر ، وتطلب هذا مني معاناة طويلة" (١١٤)

وإلى مــثل هذا التوجه كان البياتي يقصد في عناوينه إيماناً منه بأنه حين تكــون العــناوين ذات مركبات اسمية فإن ذلك يعطيها نوعاً من الإطلاقية غير المقيدة بزمن كما يقول ليوهك (١١٥) .

٤- يــبدو أن الأســلوب الاسمي أقل استخداماً في لهجات الحديث الجارية نظراً لطابعــه الــنموذجي " التكــنيكي " القاصر على الكتابة المستمرة لجميع ميــزاته (١١٦) وعلى الوجه المقابل فإن الأسلوب الفعلي يبدو أنه أكثر اســتخداماً في اللغة ذات الوظيفة الانفعالية العالية وكذلك الهادفة للتأثير المباشر .

ومــثل هــذه الصــفات للأســلوب الفعلي تجعل البياتي يفضل الأسلوب الاســمي في عناويينه وشعره لأمرين : الأول أن لغته الشعرية لغة تأملية خالية من النزعة الانفعالية ،الآخر : أن لغة البياتي تعكس مرحلة الوعي الكتابي بشكل ممــتاز بعيــدة كــل البعد عن الطابع الشفاهي الذي مازال منتشراً في كثير من قصائد الشعر العربي المعاصر.

وثمــة ملاحظــتان عــلى جــانب من التميز في استخدام البياتي للجملة الاسمية عنواناً لكثير من قصائده .

الملاحظة الأولى: تتمثل في غلبة نوع بعينه من أنواع الخبر على جملة العنوان الاســمية وهــو الخبر الدال علىالظرفية زمانياً أو مكانياً وهو ما يصطلح عليه نحوياً بالخبر شبه الجملة .

حيـــث بـــلغ عدد استخدام الخبر شبه الجملة ٤٠ مرة من جملة الأخبار البالغ عددها ٥٠ مرة . أي بنسبة ٨٠% وهي نسبة كبيرة .

ويمثل مجئ الخبر (الجملة الفعلية) النسبة الباقية من الأخبار وهي مثل : صـــغير يقرض الشعر ــ الشعر يتحدي ــ الفجر يذيب المسوخ ــ النور يأتي من غرناطة ــ الموتى لا ينامون ــ الشهداء لن يموتوا .

وربمـــا ترجع قلة استخدام العنوان أو الخبر جملة فعلية بصفة عامة إلى أنـــه " إذا كان العنوان سمة الشيء فإنه إلى الاسمية تابع غلبت عليها لتمكنها من الدلالـــة على معنى الشيء وقيمته ،وسمة الشيء وعنوانه تدل على القيمة ، ومن القيمة تشتق الأفعال وتستنبط " (١١٧) ويقـــول ســـيبويه : " واعـــلم أن بعض الكـــلام أثقـــل مـــن بعض فالأفعال اثقل من الأسماء ، لأن الأسماء هي الأولي ،وهي اشدّ تمكناً فمن ثم لم يلحقها تنوين ولحقها الجزم والسكون ، وإنما هي من الأســـماء . ألا تـــرى أن الفعل لابد له من الاسم وإلا لم يكن كلاماً ، والاسم قد يستغنى عن الفعل " (١١٨)

وقد غلب استخدام شبه الجملة الجار والمجرور عبر تنويع حروف الجر مـــثل إلىوالـــلام: أغنية إلى شعبي ــ رسالة حب إلى زوجتي ــ قصيدتان إلى ناديـــة ــ سيرة ذاتية لسارق النار ــ صورة جانبية لعاشق الدب الأكبر ــ قداس جنائزي إلى نيويورك ــ تأملات للوجه الأخرــ مرثية إلى المدينة التي لم تولد .

ويأتي شبه الجملة بالحرف (في) مثل :

الموت في الظهيرة ــ برلين في الفجر ــ لماذا نحن في المنفى ــ الحب فـــي الخـــريف ــ المـــوت في البسفور ــ قراءة في كتاب الطواسين للحلاج ــ صورة للسهروردي في شبابة رؤيا في بحر البلطيق ــ حسرة في بغداد ــ رماد في الريح ــ الليل في كل مكان - بكائية في شمس حزيران .

ويـــأتي شـــبه الجمـــلة بالحرف (من أوعن أوعلى مثل : العائدون من المذبحـــة ــ الـــناجون مـــن العاصفة ــ اعتذار عن خطبة كبيرة ــ قصائد عن المـــوت والفراق ــ البحث عن الكلمة المفقودة ــ قصائد حب على بوابات العالم الســـبعة ، ويأتي النوع الثاني من شبه الجملة (الظرف المكاني بصفة خاصة في مثل الفارس فوق المدخنة ــ حب تحت المطر ــ رحلة حول الكلمات.

ومثل هذه الظاهرة في تنوعها تدعونا إلى إثبات أمرين :

الأول : أن مـــثل هذه الظرفية (أو لنقل المكانية) ــ سواء بالظرف أو بالجار والمجـــرور ــ قـــد جـــاءت تامـــة في عناوين البياتي وهو الشرط الذي يحصل بالإخـــبار بـــه ــ كمـــا يقـــول النحاة ــ فائدة بمجرد ذكره ، ويكمل به المعنى المطـــلوب من غير خفاء ولا " لبس " (١١٩) ويشترط بعض النحاة في الظرف أن يفيـــد ــ في مثل هذه الحالات ــ فائدة جديدة إذا وقع خبراً عن المبتدأ المَعْنىّ ، ويريدون بالفائدة الجديدة ألا تكون أمراً معروفاً للمخاطب " (١٢٠)

وهـــذا مؤشـــر جيد على اعتناء البياتي باستخدام شبه الجملة في إضافة تحديـــدأو تخصـــيص أوتعـــريف بالمبـــتدأ في عناوينه بشكل يقربنا من استكناه مراميه .

والأمر الآخر الذي يشير له استخدام البياتي (شبه الجملة/ظرف المكان) في العناوين الاسمية هو اهتمامه الكبير باستراتيجيات المكان وأهميته في تكوين فضـــاء للكـــتابة الأدبيـــة يتضمن شبكة من العلاقات السميوطيقية المركبة ،مما يضـــيف إلى نصه نوعاً من التماسك البنيوي ، ولذلك يقول البياتي : " المكان في شـــعري يصـــبح جزءاً من لغة وتجربة القصيدة التي أكتبها لا ملصقاً أو إشارة عابـــرة مجـــردة أي أن اســـم المكان يصبح هو الوعاء الحي لاحتضان التجربة الشـــعرية ويتجسد المكان في شعري إما بشكل مباشر كما لو أنني أكتب قصيدة عـــن بغداد مثلاً فالإشارة إلى المكان هنا تكون واضحة ،وإما إني استمد الرموز

والعطـــور والإشارات والإيماءات الروحية والباطنية من أعماق المكان دون أن أشـــير إليه ولكن القارئ من خلال القصيدة يكتشف الغرض المنبعث من الكلمات والصـــور أو من خلال النبض الحي والذي ينصت إليه يدرك أنه في بخارى أو سمرقندة أو البصرة . (١٢١)

ولكـــن هـــذا لا يعنى أن المكان يأخذ في شعر البياتي هذين البعدين فقط لأن الجدليـــة ــ جدليـــة المكـــان ــ أحياناً تتمرد على جدلية أخرى وهي جدلية الغمـــوض والوضوح والخفاء والتجلي والحركة والسكون ومن ثم فإن المكان قد يكـــون مـــتخيلاً أو بديلاً ، والتخيل للمكان قد يكون منبعثاً من الذاكرة الجمعية لحضـــارات ومـــدن قد اندثرت ،ولكنها تبعث من جديد في ذاكرة الشاعربطريقة أيقونيـــة مـــن خلال سطر مموه على رقيم طيني أو من خلال منحوته سحرية ولكـــم قـــامت في داخله أمكنة ومدن سحرية لم يرها ولكنها ولدت أو عادت إلى الحياة من خلال ذاكرته ومن خلال اللغة والإشارات والرموز الكامنة في بطون التواريخ .

أمـــا الملاحظـــة الأخيرةالـــتي يلاحظها قارئ عناوين البياتي هو إطالة العـــنوان في قصائد المرحلة الأخيرة فبعد أن كنا نطالع البدايات عناوين قصيرة قـــد تصـــل إلى الكلمة الواحدة أو الكلمتين ــ كما رأينا سابقاًــ في مثل برعم ــ عزلة ــ لقاء ٠٠٠٠٠ الخ .

نلاحظ أن في دواوين الشاعر المتأخرة عناوين فيها إطالة ملحوظة مثل :

١- كلمات مجنحة إلى الكتاب المصريين

٢- سأنصب لك خيمة في الحدائق الطاغورية

٣- هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي

٤- قصائد حب على بوابات العالم السبعة

٥- تحولات نيتوكريتس في كتاب تحولات الموتى

٦- مرثية إلى المدينة التي لم تولد

٧- عين الشمس أو تحولات محيي الدين بن عربي في ترجمان الأشواق

٨- من كتاب بعض المحكومين بالإعدام بعد سقوط كومونة باريس

٩- قراءة في كتاب الطواسين للحلاج

١٠- صورة جانبية لعاشق الدب الأكبر

١١- قراءة في ديوان " شمس تبريز" لجلال الدين الرومي

١٢- مقاطع من عذابات فريد الدين العطار

١٣- ميــلاد عائشة وموتها في الطقوس والشعائر السحرية المنقوشة بالكتابة المسمارية على ألواح نينوي .

وربمــا نســتطيع رد ذلك إلى تكثيف البياتي للموضوعات الرئيسية في شــعره عند هذه المرحلة . حيث بلغ شعره درجة من التطور المنظم في خوض عوالــم شعرية خاصة ، تمثل النضج الكامل لتعبيراته الأدبية ، متمثلاً في مزجه بيــن عناصــر مــن الميثولوجيا اليونانية ووادي الرافدين ، وتطويعه لمواد من الحضارة العربية القديمة فضلاً عن معطيات شعبية و تاريخية وثقافية حديثة بكل هــذا يقــدم لــنا الشاعر رموزاً أسطورية معقدة تمثل المحبوبة . رمز الأبدية والمدينة رمز الحلم والبطل في موقفه النهائي حيث يموت ويولد آلاف المرات .

وقــد اســتهدف الــبياتي ــ فيما أرى ــ في بضعة عناوين مثل هذه أن يضع من خلال أشعاره قواعد لعالم جديد وثقافة إنسانية جديدة تدفع بالإنسان إلى آفاق أكثر رحابة من إدراك نفسه وإدراك العالم من حوله .

****

هوامش القسم الأول

١- محمـــد فكـــري الجزارالعنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط١ القاهرة ، ص ٨.

٢- جميل حمداوي ،السميوطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر ، مج ٢٥، ع٣ ، الكويت ١٩٩٧ ، ص٩٦.

٣- السابق ، ص ٩١ ــ ٩٦

٤- روبـــرت شـــولز (Robert Scholes) سمياء النص الشعري الـــلغة والخطـــاب الأدبي ، ترجمة سعيد الغانمي المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ط١ ١٩٩٣ ، ص٩٣.

٥- جميل حمداوي ، السميوطيقا والعنونة ، ص٩٩

٦- السابق ص ١٠٧

٧- بشير القمري ، شعرية النص الروائي ط ١ ، ١٩٩١ ،ص٧٢

٨- بشير القمري ، السابق ، ص ١٢١

٩- عـــبد الـــرحمن طنكول (خطاب الكتابة ، وكتابة الخطاب في روايـــة مجنون الألم) ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، المغرب ، عدد٩ ، ١٩٧٨ ، ص١٣٥.

١٠- أبـــو بكر الغزاوي : الحجاج والشعر : نحو تحليل حجاجي لـــنص شـــعري معاصـــر ، دراسات سيميائية أدبية العدد ١٩٩٢/٧ ص ١٠١

١١- رشيد يحياوي ، الشعر العربي الحديث ، دراسة في المنجز النصي ، أفريقيا الشرق ، المغرب ١٩٩٨ ، ص١٥٠.

١٢- محمــود عويــس : العــنوان في الأدب العربي ، النشأة والــتطور ، مكتبة الأنجلو المصرية ط١ القاهرة ١٩٨٨ ، ص٥٤.

١٣- ابــن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشــيق القيــرواني ، تحقيــق محي الدين عبد الحميد ـــ المكتبة التجارية الكبري بمصر ١٩٦٤م ٢/٢١٧-٢٢٣ .

١٤- حسين المرصفي : الوسيلة الأدبية للعلوم العربية ، مطبعة المــدارس المــلكية بــدرب الجماميز ـــ القاهرة ١٨٧٥م ص٨٤.

١٥- رشيد يحياوي ، الشعر العربي الحديث ، دراسة في المنجز النصي ، ص١١٣

١٦- روبــرت شــولز ســمياء النص الشعري من كتاب اللغة والخطاب ص١٦١.

١٧- السابق : ص ١٦١

١٨- رشيد يحياوي : الشعر العربي الحديث ، دراسة في المنجز النصي ، ص ١١٥.

١٩- محمد فكري الجزار ، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي ، ص ١٥

٢٠- كير إيلام ،سيمياء المسرح والدراما ، ترجمة رئيف كرم ، ط١ المركــز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٩٢ م ص ٥-٦

٢١- جميـل حمداوي : السميوطيقا والعنونة " مقال بمجلة عالم الفكر " ص٧٩.

٢٢- عـبد السلام المسدي ، المصطلح النقدي ، نشر مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع ، تونس : ١٩٩٩ . ص١٥

٢٣- صـلاح فضـل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٢ القاهرة : ١٩٨٧، ص٤٤٥ .

٢٤- عـبد الملك مرتاض ، نظرية المربع السيميائي لجريماس (تـرجمة) علامات في النقد مج/١٠ ، ج/٣٨ جدة ٢٠٠٠ ص ٣١١

٢٥- بييرغيـرو : السيمياء ترجمة أنطوان أبي زيد ، منشورات عويدات ، بيروت . باريس ط . ١٩٨٤ ص ٦.

٢٦- السابق : ص ٦

٢٧- صـفوت مـبارك : دروس فـي السميائيات ، دار توبقال للنشر ط١ المغرب ١٩٨٧م ص ٦٩ وما بعدها .

٢٨- جميـل حمداوي : السميوطيقا والعنونة ، مقال بمجلة عالم الفكر ، ص٧٩ ــ ١١٧ ، (انظر اتجاهات السميوطيقا).

٢٩- صفوت مبارك : السابق ، ص٧٩

٣٠- جميـل حمداوي : السميوطيقا والعنونة ، العدد السابق من مجلة عالم الفكر ، ص٨٥ .

٣١- عـواد عـلى : معـرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة المركز الثقافي العربي ط١ ١٩٩٠ ص٨٥.

٣٢- السابق : ص٨٥

٣٣- السابق : ص ٩٢ ، ٩٣

٣٤- جميـل حمـداوي السميوطيقا والعنونة ،العدد السابق من مجلة عالم الفكر ، ص٩٠.

٣٥- السابق ، ص ٩٠

٣٦- السابق ، ص٩٠

٣٧- جميل حمداوي ، السميوطيقا والعنونة ، ص٩٠

٣٨- رولان بارت ، المغامرة السميولوجية ، ترجمة عبد الرحيم حربي ، مراكش ط١ ١٩٩٣م ص ٢٥

٣٩- السابق ، ص٢٦،٢٥

٤٠- الجزار ، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي ، ص٤١

٤١- جميـل حمـــداوي ، الســميوطيـقا والعنونة عالم الفكر ص١٠١-١٠٢

٤٢- شـعيب حـليفي ، الـنص المـوازي للرواية (استراتيجية العنوان) مقال بمجلة الكرمل ، العدد ١٦ ،١٩٩٢م،ص٨٢

٤٣- جميل حمداوي ، السميوطيقا والعنونة ، عالم الفكر ، ١٠٣

٤٤- بيير غيرو ،السمياء ، ترجمة أنطوان أبي زيد ، ص١٤

٤٥- الجزار ، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي ، ص٨

٤٦- Genett,introdiction, al , archiexte, ١٩٨٢,p.١٠

٤٧- جميــل حمــداوي ، السـميوطيقا والعنونة ، عالم الفكر ، ص ١٠٥-١٠٦

٤٨- الجزار ، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي ، ص ٣٦

٤٩- السابق ص٨

٥٠- رشيد يحياوي ، الشعر العربي الحديث ، دراسة في المنجز النصي ص١١١

٥١- عـبد الوهــاب الـبياتي " كـنت أشكو الحجر " مجموعة حوارات تمت معه ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ١ ١٩٩٣ ص٥٠

٥٢- السابق

٥٣- عباس كامل مراد ، أسماء الناس ومعانيها وأسباب التسمية بها ، دار الحرية للطباعة والنشر بغداد ١٩٨٤ ، ص١٢

٥٤- الهـادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، فصل دلالة الأعلام ، منشورات الجامعة التونسية ،١٩٨١ ، ص٣٩٨ .

٥٥- محمد العافية ، سميائية أسماء الأعلام في " الوقائع الغربية " مقال بمجلة الأقلام العدد ٦ ، بغداد ١٩٩٠ ، ص١١٨ .

٥٦- السابق ، ص ١١٩

٥٧- السابق ، ص ١١٩

٥٨- أحمد الأسكندري وأحمد أمين وغيرهم ، المنتخب من أدب العرب ،المطبعة الأميرية القاهرة ١٩٥٢، ص٤١.

٥٩- أبــو الفــرج الأصفهاني ، الأغاني ، طبعة دار الكتب ، مؤسسة جمال للطباعة والنشر ٦/٢٠٦-٢٤١

٦٠- عبد الناصر حسن ، التناص في شعر البياتي ، مقال بمجلة الدراسات العربية ، العدد الخامس جامعة المنيا ٢٠٠٠م — ١٠٢-١٠٥

٦١- عــبد الوهاب البياتي ، تجربتي الشعرية ، ضمن الأعمال الكاملة ط٣ ، ١٩٧٩ ص ٤٠

٦٢- ســامح الرواشــدة ، شعر عبد الوهاب البياتي والتراث ، بغداد ط١٩٩٦ ص ٣٤

٦٣- أحمد الأسكندري وأحمد أمين وغيرهم ، المنتخب من أدب العرب ، ص٧٢

٦٤- عــبد الوهــاب البياتي ، كنت أشكو إلى الحجر ، مجموعة حوارات أجريت معه ، ص ٩٤

٦٥- ســامح الرواشــدة ، شعر عبد الوهاب البياتي والتراث ، ص ١٤٧

٦٦- البياتي ، كنت أشكو إلى الحجر ، ص٤٠

٦٧- البياتي ، الأعمال الكاملة ، تجربتي الشعرية ، ص١٧-١٨

٦٨- عــبد العزيــز شرف ، الرؤية الإبداعية في شعر البياتي ، دار الجيل ط١ بيروت ١٩٩١م ، ص ٤٥

٦٩- محمد بن صالح ، لم يبق إلا الشعراء ، مقاربة حرة في الراهن الشعري العربي من خلال محاولة رصد لتجربة البياتي ، سراس للنشر تونس ١٩٩٣ ص ١١٩ .

٧٠- البياتي ، الأعمال الكاملة ، تجربتي الشعرية ص ٤٥

٧١- السابق ، ص ٤٥-٤٦

٧٢- السابق ، ص ١٠٧

٧٣- سامح الرواشدة ،شعر عبد الوهاب البياتي والتراث،ص٥٠

٧٤- عبد الوهاب البياتي ،الأعمال الكاملة ١٧٩/٢

٧٥- لويس ماسينيون ، شخصيات قلقة في الإسلام ، ترجمة عبد الرحمن بدوي " المنحي الشخصي لحياة الحلاج " القاهرة د. ت ، ص ٦٣-٧٨

٧٦- على عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر القاهرة ص ٢٦٤ .

٧٧- محيي الدين بن عربي ، ترجمان الأشواق ، دار صادر ، بيروت ١٩٦٦م ص ٨ ، ٩.

٧٨- أسين بلاثيوش ، ابن عربي حياته ومذهبه ، ترجمة عبد الرحمن بدوي القاهرة ١٩٦٥م .

٧٩- سامح الرواشدة .شعر عبد الوهاب البياتي والتراث،ص٤٦

٨٠- دريني خشبة ، أساطير الحب والجمال عند اليونان د . ت ، ١٤٩-١٥٦

٨١- محيـــي الدين صبحي ، دراسات تحليلة في الشعر العربي المعاصر ، ص٥٠

٨٢- شـــوقي عــبد الحكيــم ، موسوعة الفولكولور والأساطير العربية ، ص٣٢٧

٨٣- فردريك نيتشه ، هكذا تكلم نرادشت ، ترجمة فلكس فارس ، المكتبة الأهلية ، بيروت د . ت ، ص٢٧-٢٨

٨٤- عبد الوهاب البياتي ، الأعمال الكاملة ، تجربتي الشعرية ، ص٣٤

٨٥- الجزار ، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي ، ص٣٧

٨٦- عباس حسن ، النحو الوافي ، دار المعارف بمصر ط ٤ ، ١٩٧٦، ٢/٣

٨٧- عــبد الكــريم حسن ، لغة الشعر في زهرة الكمياء ، بين تحولات المعني ومعنى التحولات ـ مجلة فصول ، الهيئة المصــرية العامة ، المجلد ١ العدد ٢،١ القاهرة ١٩٨٩ ، ص١٧

٨٨- عباس حسن ، النحو الوافي ، ١٦/٣

٨٩- عبد الكريم حسن ، لغة الشعر في زهرة الكمياء ص١٧

٩٠- عباس حسن ، النحوالوافي ، ٢٣/٣

٩١- الجزار ، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي ، ص٤٠

٩٢- سورة البقرة ، الآية ٢٦١.

٩٣- عباس حسن ، النحو الوافي ، ٢٣/٣

٩٤- Hoekh.leo:la marqu edatitre.moutionParis .١٩٨١.p.٢٨٥

٩٥- عباس حسن ، النحو الوافي ، ٣/٤٣٧

٩٦- السابق ، ٣/٤٣٧-٤٤٠

٩٧- وليد غائب صالح ، عبد الوهاب البياتي من باب الشيخ إلى قرطبة ،دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع بيروت د.ت . ص ،١١٣

٩٨- السابق ، ص١٢٦

٩٩- السابق ، ص ١١٨

١٠٠- السابق ،ص ١٢٧

١٠١- عبد الوهاب البياتي ، كنت أشكو إلى الحجر ، ص٣٥

١٠٢- وليد غائب صالح ، البياتي من باب الشيخ إلى قرطبة ، ص١٢٦

١٠٣- السابق ، ص١٢٦ وما بعدها .

١٠٤- عبد الوهاب البياتي ، كنت أشكو إلى الحجر ص ٧٨٨

١٠٥-وليد غائب صالح ، البياتي من باب الشيخ إلى قرطبة ص ١٢٧

١٠٦- عباس حسن ، النحو الوافي ، ١/٤٦١

١٠٧- صلاح فضل ، علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع القاهرة ، ١٩٩٢ ، ٢٤١

١٠٨- عبد العزيز شرف ، الرؤيا الإبداعية ، ص٤٥

١٠٩- البياتي، الأعمال الكاملة، تجربتي الشعرية ، ص١٧، ١٨

١١٠- صلاح فضل ، علم الأسلوب ،مبادئه وإجراءاته،ص٢٤٠

١١١- عبد الوهاب البياتي ، كنت أشكو إلى الحجر ، ص ٩٤

١١٢- صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ص٢٤٢

١١٣- البياتي ، الأعمال الكاملة ، ٢/٨٠

١١٤- عبد الوهاب البياتي،الأعمال الكاملة ، تجربتي الشعرية ، ص ٤٠٦

١١٥- رشيد يحياوي ، الشعر العربي الحديث ، دراسة في المنجز النصي ، ص١٩٩

١١٦- صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ص ٢٤٢

١١٧- محمد عويس ، العنوان في الأدب العربي ، ص٢٣

١١٨- السابق ، ص٢٤

١١٩- عباس حسن ، النحو الوافي ، ٤٧٨/١

١٢٠- السابق ، ٤٧٩/١

١٢١- عبد الوهاب البياتي ، كنت أشكو إلى الحجر ، ص١١٨

****

سميوطيقا العنوان
في
شعر البياتي

القسم الثاني

(العنوان والعمل)



(العنوان والنص)

المتن الموسع أو العنوان العنقودي

ونقصـــد بالمـــتن الموسع ذلك الفضاء التدويني الشعري إما لديوان شعري برمـــته وإما لمجموعة من الدواوين الشعرية التي تحدد مرحلة مائزة عند شاعر أو لفـــئة شعرية ، نصوص يجمع بين قصائدها حد أدني من الانسجام والتماسك يسمح بالتعامل مع هذا الفضاء التدويني بوصفه متناً شعرياً موسعاً .

انطلاقـــاً ممـــا سبق أن أسلفنا إليه من كون العنوان علامة مائزة تحكمها بالـــنص علاقـــات اتصـــال وانفصال معاً ، فإننا نتوصل إلي نصية العنوان عبر إجـــرائين : الأول هـــو إقامـــة العلاقـــات الممكنة بين عناوين القصائد وعنوان الديـــوان. والأخـــر : البحث عن الحقول الدلالية لمفردات العنوان داخل قصائد الديـــوان " وكأن العنوان بمثابة " موضوع "Topic" يلعب الديوان دور محموله Comment عـــلي أن نوســـع مـــن مفهوم كل من الموضوع والمحمول ليصبحا مقولتين نصيتين (١) .

وهـــذا مـــا يؤكده جون كوين حيث يري – تركيبياً – أن النص إذا كان بأفكاره المبعثرة (مسنداً) فالعنوان (مسند إليه) فهو الموضوع العام بينما الخطاب النصـــي ، يشكل أجزاء العنوان الذي هو بمثابة فكرة عامة أو محورية أو بمثابة نص كلي (٢).

فـــي إطـــار هـــذا المســـتوى يتم البحث سميوطيقياً (إشارياً أو رمزياً أو أيقونيـــاً)عـــبر وظائف العنوان – تلك التي تربط هذا العنوان الأساسي بمجموعة العـــناوين الفـــرعية من خلال متن شعري يتحقق فيه الاتصال اللغوي ولا يتمثل هذا في علاقة عنوان الديوان بالعناوين الفرعية للقصائد فقط ، بل يمكن أن يكون ذلك متمثلاً في قصيدة واحدة ذات عدد من العناوين الفرعية أو قصيدة ذات عدد مـــن المقـــاطع مـــرقمة أو بدون ترقيم ، بمعني أننا من الناحية النصية " نواجه

تــنظيماً مقطعياً تتشذر بواسطته القصيدة الواحدة فكأنها الديوان يحتضن قصائده العديــدة ، وبوصــفها هــذا تــنجز دوراً تنظيمياً تدوينياً مشكلة فضاء تتآزر فيه المقــاطع فيما يشبه وحدات متكاملة دلالياً " (٣) مما يجعلنا نطلق عليها القصيدة العنقودية.

ونفضــل أن تــتم الدراسة لعلاقات التدوين الفضائي عبر ديوان شعري واحــد تــتحقق فيه – علي وجه الخصوص – تلك العلاقات التي تترجم لتجربة أراد مــبدعها أن تقــدم للقارئ – مجتمعة متضافرة في دلالتها – ما يدخل تحت إطــار الــتدوين الشعري بوصفه نسقاً لمجموعة من القصائد لها بالتالي عناوين متواصلة فيما بينها ومتآزرة في خلق أثر لـــه أبعاده الدلالية المتشابكة وله آثاره فـــي متلقيه ، ونؤثر أن نطلق علي فضاء التدوين الشعري : (المتن الموسع) أو العــنوان العــنقودي ولقد استوحينا فكرة العنوان العنقودي من البياتي نفسه حين ســجل – فـــي إحدي محاوراته – وعيا نافذاً بفهم المبدع للقصيدة ذات المقاطع المــتعددة حيث يقول : " إن قصائدى الأولي الطويلة كانت مقسمة إلي عناقيد كل عــنقود مــنها يمكــن أن يقرأ وحده ولكن محصلة عناقيد القصيدة النهائي يشكل وحدة جديدة لهذه العناقيد بالرغم من وحدة كل عنقود منها علي انفراد "(٤).

وبناء علي ماسبق بوسعنا أن نري تشكل فضاء التدوين الشعري لما نطلق عــليه عــنوان المتن الموسع أو العنقودي عبر شكلين الأول : هو العنوان الذي يشمل ديواناً شعرياً تتجذب إليه الخطوط الدلالية لشبكة عناوين القصائد بداخله ، ويمكــن أن ينطــبق هــذا علي مجموعة من الدواوين الشعرية التي يجمع بين أجــزائها نــوع مـــن الانسجام والتناغم بحيث تغدو عناوينها يجمع بينها حد من التماســك الدلالي والآخر : المتن الضيق وهو عبارة عن عنوان لقصيدة واحدة موزعة علي عدد من العناوين الفرعية أو علي عدد من المقاطع المرقمة أو غير المرقمة التي يفصل بين مقاطعها فراغ.

أولاً : المتن الموسع

ومــن دواوين الشاعر عبد الوهاب البياتي التي يتحقق فيها المتن الموسع فــي صــورة واضحة ديوان " المجد للأطفال والزيتون " (٥) حيث يشتمل هذا الديــوان عــلي ثلاثيــن عــنواناً أساسياً منه قصيدتان عنقوديتان الأولي بعنوان " قصــائد إلــي يافــا" وتنقسم إلي عدة عناوين فرعية : ١- أغنية ، ٢- أسلاك شــائكة ، ٣- رسالة ، ٤- المجد للأطفال والزيتون (وهي عنوان علي الديوان كله) ، ٥- العودة .

وسوف أتخذ من هذه القصيدة نموذجاً للتحليل فيما يخص(المتن الضيق)، وذلــك عــند دراسة هذا النوع من القصائد ، والأخري بعنوان (مذكرات رجل مســلول) وتنقسم بدورها إلي عدة عناوين فرعية هي علي الترتيب ١- الشعر والمــوت ، ٢- ســونيا والأســطورة ، ٣- صــانع العاهــات ، ٤- أمــل ، سبارتاكوس، ٦- الرحيل .

وهــناك ســت عشرة قصيدة تتشذر كل منها إلي عدد من المقاطع أكتفي الشــاعر بــترقيم واحــدة منها وهي بعنوان (ثلاث أغنيات إلي أطفال وارسو) مقسماً إياها إلي ثلاثة مقاطع مطابقاً بذلك ما جاء في العنوان .

أمــا بــاقي القصائد فقد قام بتقسيمها مقطعياً عبر مؤشرات علامية من خلال ترك الفراغات بين المقطع والآخر ، وإيقونياً بوضع ثلاث نجوم أسفل كل مقطــع مميــزة إياه عن سابقه أو لاحقه ، وقد تنوع تقسيم هذه القصائد من حيث عــدد المقاطع إلي قصائد يكتفي فيها بمقطعين فقط وهي عشر قصائد وعناوينها كالتالي :

الأصــدقاء الأربعــة – مدينتي والغجر – إلي إخواني الشعراء – رسالة حــب إلــي زوجــتي – العائدون من المذبحة – أغنية إلي ولدي علي – أغنية خضــراء إلــي سوريا – أغنية انتصار إلي مراكش وتونس والجزائر – كلمات مجنحة إلي الكتاب المصريين – أغنية زرقاء إلي فيروز .

وســـبع قصائد ذات ثلاثة مقاطع هي : الأمير السعيد – ربيعنا لن يموت – إلـــي غـــبريل غارســـيا وعمال مارسيليا الصغار – الأرض الطيبة – قطار الشمال – البريد العائد – في المعركة .

وخمـــس قصـــائد تخـــلو من تعدد المقاطع وهي : أغنية إلي جمال عبد الناصر – أغنية إلي شعبي – عندما يحب الفقراء – خيانة – رفاق الشمس .

وثمةقصـــيدة واحدة مقسمة إلي أربعة مقاطع قد اختتم بها الشاعر ديوانه بعنوان (الموت في الخريف) .

وفـــي البداية حين ننظر إلي العنوان الرئيسي للديوان بوصفه نصاً كاملاً نلاحظ أن كلمة (المجد) في كل تقاليبها اللغوية لا تحمل إلا دلالات يغلب عليها طـــابع مـــن الايجابية ، فالمجد " هو نيل الشرف والكرم " ، ومَجَدَ كنصر وكرم مجداً ومجادة فهو ماجد ومجيد ، وأمجده ومجّده عظمه ، أثني عليه والعطاء كثر ، وتماجد ذكر مجده ، وماجده مجاداً عارضه بالمجد فمجده غلبه والمجيد الرفيع العـــالي والكريم والشريف الفعال ، ومجدت الإبل مجداً ومجوداً وأمجدت وقعت فـــي مـــرعي كـــثير ونالت من الخلي قريباً من الشبع ومجدها وأمجدها ومجّدها أشـــبعها وعـــلفها ملء بطنها أو نصف بطنها ... والماجد الكثير والحسن الخلق السمح واستمجد المرْخ والعفارُ استكثر من النار ... وتماجدوا تفاخروا وأظهروا مجدهم "(٦) .

ومن ينظر في محيط هذه الدلالات مجتمعة يلاحظ أنها تدور حول معان بعيـــنها . أهمها أن المجد ما يتعلق بالشرف والرفعة والكرم ، ومن ناحية أخري مـــا يرتـــبط بالمعارضـــة والمغالبة التي تعكس نوعاً من الصمود والتصدي في محاولـــة الانتصـــار علي الخصم ، كما أنها تدل علي الوفرة والكثرة ومثل هذه المعاني في كليتها تصنع لصاحبها التاريخ العظيم ويدعم الشاعر هذا التوجه عبر توظيف لام الجر للدلالة علي وظيفة بعينها من وظائفها وهي الدلالة على الملكية ، ولكـــن الملكية لمن ؟ أي لمن هذا المجد ، نلاحظ العنوان مرة أخري : المجد

للأطفـــال والزيتون . إنه ليس ملكاً للأطفال فقط بل إنه- عبر مقطع من قصيدة بنفس عنوان الديوان – ملك للشهداء وللأحياء من الشعب العربي كله وللمتمزقين الصـــامدين فـــي وجـــه الظـــلم وللأطفـــال في ليل العذاب وللعصافير الصغيرة ولـــلجيوش العـــربية ولـــرفقاء الكفـــاح من الشعراء والكتاب وللثوار وللمرضي والثكالي والنساء الكادحات . يقول الشاعر :

المجـــد للشـــهداء والأحيـــاء من شعبي / وللمتمزقين الصامدين / المجد للأطفـــال فـــي ليـــل العـــذاب وفـــي الخيام / المجد للزيتون في أرض السلام / وللعصافير الصغيرة وهي تبحث في تراب / حقلي ، وللجيش المرابط في حدود / وطـــني الكبير /- جيش العروبة والخلاص – المجد للشعراء والكتاب أحباب الحيـــاة / الخائضـــين ، اليـــوم معركة المصير / والضاربين يد الطغاة / المجد للمرضي علي سرر البكاء / وللنساء الكادحات / الأمهات / (٧) .

وإذا كـــان المجـــد لكـــل هـــؤلاء فإن استعمال هذا اللفظ (المجد) طبقاً لعلاقـــات الحضـــور والغياب يستدعي أن يكون (العار) وهو نقيض المجد علي كـــل مغتصب يسلب حق الآخرين في أرضهم وفي حياتهم ويسرق أحلامهم في أن يعيشوا أحياء شرفاء .

وباختصار فإن كلمة المجد في نصوص هذا الديوان هي الكلمة الرئيسية الكاشـــفة عـــن ذروة شواغل فضاء التدوين الشعري عبر الرموز المتنوعة التي يستعرضـــها الديـــوان من خلال معجم شعري سنجد أن الألفاظ التي تتردد عبر فضـــائه التدويني ترتبط بصلة أو بأخري بالدلالات المختلفة التي تطرحها لفظة المجـــد مـــثل : الشـــرف – الكـــبرياء – العظمة الفداء – صيحات – معركة – إصـــرار – المـــتحرقين – الغناء – النضال (جاءت عدداً من المرات) – المجد (عدد من المرات) – الشهداء – الصامدين – المرابط – الخلاص – الكادحات – خطانـــا – فـــارس – شهيد – الفجر – ترفض – الراسخة – رفعت – رايتك – الشمس – حمامة – غصون – زيتون – الثائرين ، سائرون تحدي – انتصار –

وطـــني – شعبي – الرفاق – طوبي – المزهرة – قديس – الشرفاء – المستحيل – القـــادمون – الدماء – الصباح – وطن – العقيدة – الكفاح – السلاح – هتاف – الجماهيــر – الجمــوع – يحـــلمون – تشرق – تغني – الضحي – عبير – فراشـــات – الجنة – أبطالك – الإنسان – قناديل – وشاح – الكادحين – صامداً – صرخاتي – تطلع – الشباب .

هــذا فضـــلاً عن تراكيب يمتلئ بها فضاء الديوان مثل صانع السلام – صانع اللهيب – واهب العروبة – رافع الجبين – شعبي الحبيب – شعبي السجين – جيش العروبة – الضاربين يد الطغاة – فلتلعنوا الظلام – ولتسمحوا الدموع – وأوقدوا الشموع – طلع الصباح – وطن الرجال – فجر من سلام .

وبعـــد فمـــثل هذه الألفاظ والتراكيب جاءت موزعة علي فضاء التدوين الشـــعري بكاملـــه ممـــا يؤكد مرة أخري أن للعنوان الرئيسي لهذا الديوان شبكة علاقات دلالية معقدة تتغلغل داخل إطار هذا المتن الشعري الموسع .

وحيـــن نعـــاود النظر في فضاء التدوين الشعري لهذا الديوان بشكل عام منطـــلقين مـــن كـــون العنوان من أهم العناصر التي يستند إليها النص الموازي "Paratexte" وهـــو بمـــثابة عتـــبات تحيـــط بالنص ، عبرها نقتحم أغوار النص وفضاءه الرمزي والدلالي .

فـــإن دراسة العتبات المحيطة بالنص ـــ ويعد العنوان من أهم عناصرها ـــ تصـــبح عـــلى جـــانب كبير من الأهمية حيث تعد هذه العتبات "المداخل التي تجعـــل المتلقى يمسك بالخيوط الأولية والأساسية للعمل المعروض ، وهي أيضاً الـــبهو ـــ Vestibale ـــ بتعـــبير لوي بورخيس (Louis is Bourges) الذي منه ندلف إلى دهاليـــز نـــتحاور فيهـــا مع المؤلف الحقيقي والمتخيل ، داخل فضاء تكون إضـــاءته خافتة والحوار قائم في شكليه العمودي والأفقي حول النص ومكوناته المـــتعددة الـــتي نربط من خلالها مع المحكي علاقات عدة ، باعتبار أن الرواية (أو الديوان الشعري) تتضمن نصاً (موازياً)الذي هو ما يتكون منه كتاب ما(٨).

وإذا حاولـنا تفكيـك فضـاء التدوين الشعري لديوان : المجد للأطفال والزيـتون فإنـنا عـند دراسة النص الموازي Paratexte للديوان ينبغي ــ طبقاً لجيرار جينت (G.Geaette) أن ننظر لهذا الديوان عبر مستويين أساسيين : الأول النص المحيط والآخر النص الفوقي (Epitexte) .

بالنسـبة للنص المحيط نلاحظ أن ديوان البياتي ــ فضائياً ــ يقع ترتيبه الـثالث في المجلد الأول من أعماله الكاملة يسبقه أول دواوين الشاعر " ملائكة وشـياطين" الصـادر في ١٩٥٠ ثم "أباريق مهشمة" الصادر في ١٩٥٤ ويلحقه خمسـة دواويـن عناويـنها على الترتيب أشعار في المنفى ــ يوميات سياسي محترف ــ عشرون قصيدة من برلين ــ كلمات لا تموت ــ النار والكلمات.

أي أن هـذا الديـوان ــ كمـا تنص مقدمة عبد العزيز شرف للأعمال الكاملة بيروت ١٩٩٠ ط ٤ هو ثالث دواوين الشاعر ، وبداية فإن الرقم (٣) أو الموقـع (الثالث) يعكس في المخيال الثقافي العربي تتمة الصورة وتكاملها ويبدو ذلـك في قولنا ثالثةالأثافي أي الجزء الثالث المكمل لصنع الأثافي وهي الحجارة الـتي تـتموقع عـلى نحو معين لاستعمالها في الطهي والإنضاج، ثم نحن نقول أيضاً في العامية (الثالثة ثابتة) أي في المحاولة الثالثة تتحقق الأشياء ويتم النجاح أو الوصول أو العبور إلى الأهداف .

وفـي الحديث الشريف ما اجتمع رجل وإمراة إلا وكان الشيطان ثالثهما وفـي وجـوده ثالثاً شرطاً لاكتمال عناصر الخطيئة ، ولا شك أن ديوان ملائكة وشـياطين يعـد أول محـاولات الشـاعر غير محددة المعالم في رسم تجربته الشـعرية ، ويظـل ديـوان أبـاريق مهشـمة الديوان الثاني للشاعر في بداية الخمسـينيات يجسـد صورة واقع تحطم يخيم عليه اليأس الذي سنرى آثاره في دواوين: المجد للأطفال والزيتون وأشعار في المنفى وعشرون قصيدة من برلين

وكلمات لا تموت ، ومن هنا يصبح موقع الديوان (المجد للأطفال والزيتون) في غاية التناسب والتطور المرحلي للبياتي .

يقــول البياتي " وهكذا كانت أشعاري الأولي محاولة لتصوير هذا الدمار الشامل والعقم الذي كان يسود الأشياء ، لم أكن أحاول البحث عن السبب الكامن وراء هذا العقم ولكنني اكتفيت بتصويره .

لكــن هــذه المرحــلة تنــتهى وتبدأ مرحلة جديدة بظهور مجموعة من الدواويــن متــتابعة عــلى رأسها المجد للأطفال والزيتون عندما تجاوز البياتي مرحــلة التصوير ،حتى لقد كان المفهوم الميتافيزيقي لرفض الواقع والتمرد عليه دون الثورة هو بداية للالتزام .

ويقــول البياتي : وقد أحسست بمحنة كبيرة عندما نشرت ديوان (أباريق مهشمة) فقد كنت أتجول ما بين الوهاد والوديان والقمم لكي أبدأ رحلتي من جديد وكــنت أحــس أنني لم استعد توازني بعد هذا الديوان إلا بعد كتابة ديوان (النار والكلمات) الذي كان خاتمة لمرحلة ثانية من حياتي الشعرية " * . وقد صدر في عــام ١٩٥٦ بالقاهــرة ، وهو عام لــه دلالاته ومؤشراته ويكفي أن نشير إلى أحــداث جسام قد وقعت فيه مما يجعله عاماً تتجسد فيه بوضوح مرحلة خطيرة مــن الصــراع العربي ضد الاستعمار، إنهامرحلة الوعي بالذات ، وتبلور الفكر القومي العربي ويكفي أن من علامات هذا العام ما يلي :

- بــزوغ نجــم جمــال عبد الناصر بوصفه رمزاً للكفاح القومي العربي ضد الاستعمار ورمزاً للتحرر والاستقلال .
- تراوح موقف الدول العربية بين محتلة ومتحررة من الاستعمار .
- تحــدى الإمبريالية العالمية بتأميم شركة قناة السويس وجعلها شركة مساهمة مصرية .

- العدوان الثلاثي البريطاني / الفرنسي/ الإسرائيلي على مصر .
- النجاح في فرض إرادة الشعوب بالانتصار السياسي عبرتجاوز العدوان .

لذلك ليس من الغريب أن يصدّر الشاعر هذا الديوان بقصيدة بعنوان : " أغـنية مـن العراق إلى جمال عبد الناصر " ، وقبل أن نبدأ في مقاربة القصيدة فإنـنا ينبغي أن نلاحظ أيضاً أن الشاعر أهدى في مقدمة ديوانه إلى عبد الناصر ،وفعـل ذلك مرة أخرى حين أهدى إلى عبد الناصر ديوانه (شعر الفقر والثورة) فـي بيروت ١٩٦٥إلا أنه ينبغي أن نلاحظ أن القصيدة الأولي " أغنية إلى جمال عبد الناصر" كان التوجه فيها للتغنى بالذات الناصرية ــ على ما سوف نرى ــ حيـث يذكر الشاعر أن أبناء أخيه القتيل في العراق يلهجون باسم ناصر ، وذلك فـي سـنة ١٩٥٦ بينما على النقيض من ذلك في سنة ١٩٦٥ فإن القصيدة على الـرغم مـن كونها إهداء أيضاً إلى عبد الناصر إلا أنها " تحاور جيل الهزيمة ، فـإن الثورة : (ستمحو عاركم وتزحزح الصخرة / وتنزع عنكم القشرة / وتفتح فـي قفار حياتكم زهرة / وتنبت أيها الجوف الصغار ، برأسكم فكرة) فالحديث عـن الـثورة وليس عن الرئيس عبد الناصر والمخاطب هو "جيل الهزيمة " أي هزيمة الحركة الوحداوية التي تجلت مرتين الأولي في دولة الوحدة بين مصـر وسـوريا ١٩٥٨-١٩٦١ والأخرى في محاولات الوحدة ومباحثاتها الفاشلة بعد ١٩٦٣" (٩)

وحيـن نعـاود الـنظر في القصيدة الأولي ــ وهي موضع الدراسة هنا بوصـفها مفتـتحاً للديوان نلاحظ أن كلمة "أغنية" لها ذاكرة حافلة بتداول الشعر أليـس الشعر العربي القديم بأثره يوصف بالشعر الغنائي ؛ لذلك فإن هذه الكلمة تطـرح معنى ملتبساً ، هل المقصود هو القصيدة أم موضوع القصيدة ؟ غير أن المدقـق فـي المتن الشعري بوصفه " مسنداً" للعنوان الذي نعتبره مسنداً إليه ــ طـبقاً لجون كوين ــ تطرح كلا المعنيين فالقصيدة ذاتها أغنية لتضمنها الوظيفة

الانفعاليـــة الذاتية حين يفرح الشاعر بميلاد هذا البطل المخلص ومن جهة أخرى فإنه حينما تتحد أنا الشاعر مع الجماعة (أهل قريته) في قوله : سمعت أبناء أخي ، باســمك يـــلهجون فإن الفعل عبردلالاته التي تتضمن الإعجاب والغواية بهذا الرمــز مضـــافاً إليه واو الجماعة يجعل من القصيدة أغنية إنشاد جماعي لأبناء الـــريف العـــراقي كمـــا يؤشر السطر الشعري الأول : باسمك في قريتنا النائية الخضـــراء ، وفي الصفة الأخيرة ما يوحي بأن القرية مازالت فتيّة شابة، كما أن فـــي (خضـــراء) ما يوحي بالخصوبة ، كما أن الجار والمجرور " من العراق" علامـــة مائـــزة تمـــثل وحـــدة الأرض العربية حين يمثل " من العراق " علامة الحضـــور في مقابل النص الغائب الدال على إمكانية أن تأتي رسائل مشابهة من كل أرض عربية أخرى .

وإذا كـــانت "مـــن " تفيد الابتداء فإن " إلى " تفيد الانتهاء إلى جمال عبد الناصـــر ، قرية = مكان شبه منعزل ، نائية = بعيدة تعزز من قرية وفي الوقت نفســـه تكشف عن أن صوت الثوري يصل إلى أقاصي الأماكن وأن الأفكار لها أجنحة تطير بها .

أي أن اســـتقرار هذه الأغنية الرسالة عند صاحبها عند من هو أهل لهذا الغناء، ويؤكد هذا الاستحقاق مؤشرات عدة في القصيدة يغدو فيها عبد الناصر : فـــدي العيـــون ، واهـــب الربيع للقفار ، منزل الأمطار ، صانع السلام والرجال ،واهب العروبة الضياء ، فجرنا العذب الوليد

أمـــا بالـــنظر للنص الفوقي : Epitexte فسوف نلاحظ أن دواوين البياتي الآتيـــة ـــ عـــلى ترتيبها : ـــ أباريق مهشمة ، المجد للأطفال والزيتون ، أشعار فـــي المـــنفى ، يوميات سياسي محترف ، عشرون قصيدة من برلين ، كلمات لا تمـــوت ،النار والكلمات وهي دواوين المجلد الأول كاملاً باستثناء الديوان الأول ـــ تجـــربة البياتي الأولي ـــ ملائكة وشياطين نلاحظ أن هذه الدواوين بما تحمله

مــن عــناوين أساسية أو فرعية تحمل همّاً وجودياً واحداً ،وروحاً ثورية واحدة تجســد الرؤية المتمردة في شعر البياتي، و تكاد تشكل مرحلة فاصلة من مراحل شعر البياتي ونستطيع أن نتفهم ذلك من خلال قراءتنا لهذه العناوين في تشابكاتها الدلاليــة وكذلك عبر هذا النص البياتي الذي يبوح فيه بهذه الفكرة حيث يقول في كتابه تجربتي الشعرية " لقد غمرت الرؤية المتمردة كل المواضيع الشعرية التي كتــبت فيهــا فــالموت المجاني الذي يضرب ضحيته دونما سبب مفهوم ، ذلك المــوت الــذي كان أشد بروزاً في " أباريق مهشمة " هذا الموت ، كان لابد من فهمه ،وكان فهمه هو التمرد عليه .

وفــي " المجــد للأطفــال والزيتون " " وأشعار في المنفى" و" عشرون قصيدة من برلين " " وكلمات لا تموت " كان هناك الموت من أجل الحرية ، أي أن المــوت قد أصبح ثمناً للحرية ، وأصبحت هي ثمناً لــه ، أما الموت بالمجان فــلم تعد له قيمة قط ، إذ إنه يجرد الانسان المحكوم عليه بالموت من كل قيمة ، ولا تصــبح لحياتــه السابقة على الموت معنى أبداً ، ولكن هذا الموت من أجل الحــرية ، مــوت المناضلين الذي هو استشهاد نبيل ، لم ينفصل أبداً عن الموت الإنســاني . إذ لــم يتحول هؤلاء المناضلون إلى قديسين أو صانعي معجزات ، وإنمــا هــم أناس بسطاء أنقياء طيبون مثل طيبة الأرض وفي نقاء الجوهر . لم يكــن في موتهم منة على الآخرين ،وإنما كان هذا الموت قدراً لفتح العيون ، فقد اخــتاروه بأنفســهم لأنه الواجب وليس المصير أو الهدية التي يقدمونها للآخرين (١٠)

ومــن هــنا نســتطيع أن نفهم لماذا كان عنوان الديوان المجد للأطفال والزيــتون حيث إن هؤلاء البسطاء والأطفال الذين يتناولهم البياتي في ديوانه قد اخــتاروا هذا القدر لأنفسهم فتحولوا " في أعين الآخرين إلى أبطال لأنهم جسدوا

بموتهـم الطـريق إلى الحـرية وأصبحوا رمزاً أسطورياً للفداء ،لقد جمعوا كل فضائل المجتمع وجسدوا كل آماله وأصبحوا الأبطال النموذجيين (١١)

ومـن هنا استحق هؤلاء الخلود والمجد ، ومن هنا يأتي تصديره للديوان بقصـيدة عـنوانها : أغـنية إلى جمال عبد الناصر الذي كان أملاً ورمزا على الـثورية مـن أجل حرية الإنسان خصوصاً في عالمنا الثالث، وتأتي العناوين تـباعاً لتجسد هذا التمرد ثمناً للحرية وإيذاناً بميلاد فجر جديد للأمة كان ميلاده بوصفه بطلاً قومياً مخلصاً علامة على هذا الفجر.

إن الغـناء مـن أجـل الحرية والتمرد على الأوضاع الفاسدة قد غطى مسـاحة لا بأس بها من الديوان ويكفى أن يكون عنواناً لست قصائد موزعة في فضـاء الديوان من أوله إلى آخره من جملة قصائد الديوان هي على الترتيب : ١- أغـنية مـن العراق إلى جمال عبد الناصر ٢- أغنية إلى شعبي ٣- ثلاث أغـنيات إلى أطفال وارسو ٤- أغنية انتصار إلى مراكش وتونس والجزائر ٥- أغـنية زرقاء إلى فيروز ـ ٦- قصائد إلى يافا . ولقد انتقل الشاعر من أغنية لرمـز الثورية والكفاح في القصيدة الأولي (عبد الناصر) إلى الغناء للفقراء من أبـناء الشـعب فـي الثانية أغنية إلى شعبى ،ولما كان أطفال وارسو المشردين الضـائعين يعيشون نفس المصير الذي يواجهه أطفال العالم الثالث فقد غنى لهم الشـاعر ، وعـبر الامتداد المكاني للعالم العربي يغنى الشاعر للحرية في جميع أرجائـه حيث يمجد كفاح الشعب العربي في أقصى المغرب العربي عبر أغنية يوجههـا إلى المغـرب وتونـس والجزائر ، ثم هو يهدي المطربة فيروز أغنية أخـرى فـي هذه الرحلة من كفاحه السياسي حيث ناجي فيروز [افتحي للشمس بوابـة سـجني/ ليـرى العالم جرحي/ صامتاً كالليل في صحراء / ليرى العالم شعبي/ صامداً في وجه أعداء الحياة / رائعاً كالأغنيات].

وتتـــنامي وتتماهى دلالات القصائد فتذكرنا أن شعب الشاعر أو الشعب العربي عـــزاؤه فـــي كفاحـــه ورفيقه في سلاحه هذا بالاضافة إلى بعض القصائد التي تتحول إلى أغان عاطفية خالصة دون أن يشير الشاعر إلى ذلك في العنوان .

وفـــي المقطـــع الـــثالث مـــن قصائد إلى يافا بعنوان (رسالة) تعد أغنية والمقطـــع الـــرابع الذي أخذ عنوان الديوان نفسه (المجد للأطفال والزيتون) هو أغـــنية تمجيد لهؤلاء الشهداء والأحياء ، وكذلك المقطع الخامس الذي يتغنى فيه الشـــاعر بعودتهم إلى الوطن حاملين معهم السلام حين يعود المسيح بلا صليب وهي إشارة لانتهاء العناء وتحقق السلام

ولـيـــس بوسعنا أن نهمل قصائد تعد بحق أغاني من أناشيد الشاعر مثل قصائده الأصدقاء الأربعة وهي أغنية لأصدقاء الكفاح وكذلك قصيدة إلى إخواني الشعراء . وقصيدة ربيعنا لن يموت ، وكذلك قصيدة إلى عمال مارسليا الصغار، ورســـالة حـــب إلى زوجـــتي ، ورفـــاق الشـــمس ، والعـــائدون من المذبحة ، والأرض الطيبة.

وإذا كـــان البياتي قد صدّر الديوان بقصيدة يمجد فيها عبد الناصر كرمز من رموز التحرر في الوطن العربي عنوانها "أغنية إلى جمال عبد الناصر" فإنه يخـــتم الديوان بقصيدة يمجد فيها الحرية بشكل عام وقد صدرها بعنوان "الموت فـــي الخـــريف" ، وإن كـــان العنوان يوحي بشيء من التشاؤم عبر مؤشرات " المـــوت" بكـــل دلالاته المرعبة وكذا ما لكلمة "الخريف" من دعم لروح الضياع والتـــناهي فـــإن الشاعر يظل يغني لشمس الحرية التي تعاود إشراقها حين يجر الخـــريف والقتامة والظلم أذيال السحاب حين يغني مع صداح قبره متخطياً ألف باب لتجاوز هذا الخريف لتعود الحرية والشباب للوطن :

الشـــمس تشـــرق والخريف على الهضاب / يلم أذيال السحاب والسنديان تناثرت خصـــلاته فوق التراب / وصداح قبرة كأن قيثارة في قلب غاب / وكأن تخطت ألف باب / ليل الخريف وعاد للأرض الشباب (١٢) .

ويظل فضاء التدوين الشعري بين قصيدتي التصدير والختام يدور حول تمجيـــد قيمـــة الحرية في حياة الشعوب والتغني بها مقابلاً للموت المجاني وإذا عاودنـــا الـــنظر في تتابع عناوين الديوان فسوف نلاحظ أنها تتداخل جميعها في إطار شبكة سميوطيقية معقدة من التواصل الدلالي تقع تحت سيطرة خط درامي ودلالـــي موحـــد متمـــثلاً فـــي تمجيد كل القيم الواقفة في وجه الاستعباد والظلم والمـــوت بالمجان الداعمة للتمرد عليه من أجل إعلاء قيمة الحرية بحيث يصبح الموت إيماناً بهذه القيم هو ثمن الحرية وقيمتها .

ولـــنعاود الـــنظر فـــي قصـــائد الديوان لنرى ثمة عنوانين الأول : إلى غابرييل بيري وعمال مارسليا الصغار والآخر " ثلاثة أغنيات إلى أطفال وارسو " كلاهما يمجدان قيم النضال والسلام والثورة من أجل الحرية :

ففي الأولي يعكس الشاعر إحساساً إنسانياً عميقاً بوحدة المأساة لدى شعوب العالم المقهورة أمام هذا الطوفان من الظلم فيجد في مأساة أطفال مرسيليا الصغار نفس مأساة أطفال العراق الكسحاء والمتسولين :

عمـــال مارســـيليا الصغار / يا أيها المتألمون / أتسمعون؟/ أنات شعبي المستباح وتمتمات / أطفاله الكسحاء والمتسولين / أتسمعون؟/ شعراءنا البسطاء يتحدثون عن السلام / وعن نضال/ عمال عالمنا الجياع المتعبين (١٣)

ثـــم يوجـــه الشاعر تحية للثائر الشهيد من أجل الحرية (غابرييل بيري) ممجداً هؤلاء الأطفال الذين سيكون لهم المستقبل القريب :

غابرييل ياعبق الربيع / ويا نشيد الثائرين / مازلت أذكر وجهك الصافي العميــق / وقــد تخضب بالدماء / ، وفي نهايتها / ولربما يوماً سيقتلني البرابرة اللئام / في قعر مظلمة / كما اغتالوك في وضح النهار / ويظل من بعدي وبعدك سائرين / عمال مرسيليا الصغار / نحو الغد النائي القريب (١٤)

وفــي القصــيدة الثانية نجد الشاعر يجمع بين أطفال وارسو تلك المدينة الــتي بدأ القصيدة بالغناء لها ـ وسوف نلاحظ أن التمجيد في هذا الديوان دائماً يــتحول إلى لــون مــن التغني ـ في مفتتح القصيدة ، وبين أطفال بلاده الذين يشــاركونهم المصير نفسه فيبعثون إليهم بالهدايا وباقات الورود تعبيراً عن وحدة النضال والمبدأ من بلادنا العربية بلاد الشمس والحرية :

آه يــا أطفال وارسو /أغنياتي / باقة حمراء / من أطفال شعبي / لكم / لِلأمهــات / لــلملايين هدية / من بلادي العربية / من بلاد الشمس / من أعماق قلبي / إنها تذكار حب / لكم أطفال وارسو من بلادي العربية (١٥).

إن هؤلاء الأطفال أطفال العالم هم أنفسهم الذين صورهم الشاعر من قبل في قصيدته"المجد للأطفال والزيتون " إنهم هم الأطفال الذين يعيشون ليل العذاب والحصــار في الخيام ويمكن أن يُقرأ متصلاً بذلك مجموعة من عناوين القصائد التي تمجد الأطفال والبسطاء المتمزقين أشلاء داخل أشلاء الوطن العربي الكبير ومن هذه القصائد العناوين الآتية :

" قصــائد إلى يافــا " ـ " مدينــتي والغجر " ـ " الأرض الطيبة " "الحنين إلى الوطن "

كمــا يمكن أن نرى بؤس هؤلاء البسطاء والفقراء حتى في الحب وذلك في قصيدة "عندما يحب الفقراء " .

ولأن رفقاء الكفاح هم العماد الأساسي لدي الشاعر في الصمود والتحدي والثورة والتجاوز فلقد أفرد لهم عدداً من عناوينه يمكن أن تندرج كلها في إطار تمجيد الثوري للحرية عبر هؤلاء الرفاق الذين ينقسمون بدورهم إلى :

١- الأسـرة الكـبيرة أصدقاء الشاعر من المكافحين بالسلاح أو بالقلم وينضوي تحـت ذلك قصائد عنوانيها : " الأصدقاء الأربعة " إلى " إخواني الشعراء " ، " رفـاق الشمس" " العائدون من المذبحة " " كما أنه يمجد حرية الكلمة لدى الكتاب المصريين في عصر الثورة الأول " كلمات مجنحة إلى الكتاب المصريين "

وتشـترك القصائد الأولي : الأصدقاء الأربعة ، إلى أخواتي الشعراء ، رفـاق الشـمس ، أغـنية إلى شعبي في بنية درامية واحدة تتشابك دلالاتها من عنوان إلى آخر ومن متن الأولي إلى الأخيرة في تواصل فريد .

ففـي الأصـدقاء الأربعة يكشف الشاعر عن بداية التقاء أصدقاء الكفاح والنضال في وحدة الهدف :

أصـدقائي / فـي حقـول النور كنتم / أصدقائي / كالعصافير الطليقة / كاليـنابيع العميقـة / وأنـا أبحـث عنكم أصدقائي / في حقول النور كنتم في انتظاري / وكأعمي قادني النجم إلى الباب المضاء / فالتقينا.(١٦) .

كمـا أن أصـدقاء النضـال من الشعراء يلتقون على تحديد هدفهم الذي يجسـده لهـم الشـاعر في قصيدته إلى إخواني الشعراء عبر التغني بالشعوب المناضلة وتمجيد الكفاح ولعن الظلام الذي هو رمز للقهر والسيطرة الأجنبية.

يـا إخوتـي الحياة / أغنية جميلة وأجمل الأشياء / ما هو آت ما وراء الليل من ضياء ومن مسرات ومن هناء/ وأجمل الغناء / ما كان من قلوبكم ينبع مـن أعمـاق شـعوبنا الراسخة الأعراق / وأرضنا الطيبة الخضراء / فلتلعنوا

الظــلام / وصانعي المأساة والآلام / ولتمسحوا الدموع / وتوقدوا الشموع / في وحشة الطريق للإنسان (١٧) .

وإذا كــانت القصيدة الأولي قد توجه الشاعر بها لأصدقاء الكفاح بعامة والــثانية توجــه بهــا إلى أصدقاء النضال بالقلم على وجه التحديد فإن كلاً من الأصــدقاء والإخوان من الشعراء يقفون على الأبواب منتظرين شمس الحرية ، ضــوء الصــباح بعــد كفاح طويل مع الليل وظلماته وذلك في قصيدته بعنوان: (رفــاق الشــمس) إن قصــيدة رفاق الشمس تحتضن كل المجاهدين المناضلين الشــرفاء فــي انتظار ضوء الصباح : وعلى أبواب (مدريد) انتظرناك طويلاً / ولعينيك رفيق الشمس / خضبنا الحقول / وافترشنا الأرض في أسواق (طهران) القديمــة / وأكلنا الشوك والصبار في أحياء (شيكاغو) الدميمة وانتظرناك وكنا/ تحــت رايــات رفــاق آخريــنا/ يشــبهونك/ نصــنع التاريخ والحرف ، وكنا متعبيــنا........ إنهــا الشمس التي من أجلها ناضل آلاف الرفاق / في الهوى تشــرق ، في ليل العراق/ وعلى أبواب مدريد وفي أسواق طهران القديمة وعلى المــوتى وفــي أحياء شيكاغو الدميمة/ إنها تشرق في عينيك ، يا ضوء الصباح ورفيقاً في السلاح / تحت رايات خصيبة / ويا سماء حبيبة (١٨) . و في قصيدة (أغنية إلى شعبي) يدعو الشاعر شعبه أن يكون معينا له في قهر الظلم : أنا هنا وحدي على الصليب يأكل لحمي قاطعوا الطريق والمسوخ والضباع ،/ يا صانع اللهيب/ يا شعبي الحبيب.. إلى آخرها ، وإذا كانت هذه الفئات كلها فئات الشعب المكافح فقد خص البياتي الشعب بأغنية من أغانيه هي هذه القصيدة (أغنية إلى شعبي).(١٩)

٢- الأسرة الصغيرة الأهل: الزوجة الحبيبة والأولاد : وبالمقابل نستطيع أن نجد فــي قصائد (ربيعنا لن يموت)، (رسالة حب إلى زوجتي)،(إلى ولدي على) الوجــه الآخــر للنضال على المستوىالأسري الذي يأخذ فيه النضال هذه المرة

وطـأة الوحشـة وقسوتها في الغربة مما دفع البياتي ليتفنن في تنويع ضروب الهـرب مـن ويـلات المنفى ــ الواقعية منها والمتخيلة ــ فنراه في هذه الحقبة يجسـد معاناتـه ويصور وجده الذاتي في بعده عن زوجته وأطفاله وبيته ووطنه وحنينه إلى هؤلاء جميعاً لا يجعله يستسلم أو يضعف وإنما يستمر في غنائه ففي القصـيدة الأولي يتخذ من عشتروت في انتظارها لحبيبها رمزاً للزوجة المنتظرة فـي العراق تناجي (دموزي) أملاً في عودة الربيع ويبقى المناضل الشاعر الثائر يشـعر بالغـربة والمعانـاة القاسـية في بلاد نائية لكنه لم يفقد الأمل في تحقيق التواصل :

عشتروت / ربيعنا لن يموت/ مادام عبر البحار/ إمرأ ة تنتظر/ يا حبها المحتضـر(٢٠) وفـي قصـيدته : "رسالة حب إلى زوجتي" يسجل لوعة الوجد والاشـتياق والأمـل في تحقيق التواصل عبر الغناء المستمر في مفتتح القصيدة وخـتامها يقول في مفتتحها معبراً عن هذا النفي الذي يتكرر من مكان إلى مكان : عيـناك مـن مـنفى إلى منفى تصبان الحريق/ يا أخت روحي ، ياغرامي ، يانداء/ شعبي وأحلامي وبيتي (٢١).

ويختـتمها بالغناء كذلك، ذلك الغناء الذي يتحول في هذه القصيدة وفي غيرها من قصائد الديوان إلى محاولة لتخليد الصمود والتحدي والإعلاء من هذه الروح المتمردة في وجه المآسي المركبة التي راحت تحياها شعوب المنطقة.

وإليـك غـنيت الضحي والليل والغد والربيع/ وهتفت / ياوطني ، لعينها أجوع ولعين شعبي العامل الفلاح ، منتصراً ، أموت(٢٢)

ولا يفوتـنا أن نلاحـظ أن حـب الشـاعر قد امتزج فيه الذاتي بالعام والشخصـي بـالقومي لقـد صار حب الزوجة وحب الوطن وحب الشعب غناء واحـدا لحـب واحد كبير ، وفي العام نفسه تظهر قصيدة أخرى للشاعر بعنوان (إلى ولـدي عـلى) يؤكـد فيها البياتي على المعاني التي طرحها في القصيدتين

السـابقتين وهي أشبه برسالة بريدية يبدأها الشاعر مثل أي أب يبعث لابنه عبر البريد :

ولـدي الحـبيب/ نـاديت باسمك ، والجليد/ كالليل يهبط فوق رأسي ، كالضـباب / كعيون أمك في وداعي ، كالمغيب/ ناديت باسمك / في مهب الريح / فـي المـنفى فجاوبني الصدي/ " ولدي الحبيب (٢٣) ، وما يضيفه البياتي في هـذه القصيدة أنه يلوح بالخطر الذي يتهدد حياته وحياة المناضلين : والقاتلون / يحصـون أنفاسـي وفـي وطـني المعذب يسجنون / أباء إخوانك الصغـار / ويبشـرون/ بالعـالم الحـر ، العـبيد / وبمعجزات/ دولارهم ــ أمل الشعوب/ وواهـب الموتـي ،الحيـاة ويـروعون الأمهات/ ويخضبون / رايات شعبك / ياصغيري بالدماء.(٢٤).

وإذا كان هؤلاء الرفقاء يمثلون الدور الإيجابي للثورة على الظلم والفساد فقـد سجل أنا الشاعر وعياً بأصحاب الفكر العدائي والثورة المضادة وذلك تحت عـنوان: (خيانـة) حيـث يجسد خلالها شخصية الثوري المزيف الذي يخاطبه قائلاً :

ورفعـت رايـتك الصغيرة في طريق الطيبين/ وهمست " إني منكمو"/ ومضيت مرفوع الجبين (٢٥)

ولقـد عراه الشاعر في موقفه النهائي موقف الخيانة حين تحولت رايته الصـغيرة علامة على التقليل من شأنه إلى شعارات مناهضة لما تظاهر به من قبل :

لكـنها الأيـام دارت والسنين / فإذا برايتك الصغيرة في الوصول وفي الطريق الميـتين / وإذا "بأني منكمو!!!" / تتصب في آذان أعداء الرجال الطيبين (٢٦). والـناظر فـي الديوان يلاحظ أن هناك أنساقاً من التقابلات بين الغناء من أجل تمجيـد الحياة والبكاء تعبيراً عن المعاناة بأنواعها كافة ، وثمة تقابل بين الشاعر

والمكـــافحين مـــن محـــبي الحياة في مقابل الطغاة والخونة والمدسوسين وربما تصـــور (الـــبريد العـــائد) هـــؤلاء الطغاة الذين يسخرون من الحب والأطفال : ويجعـــلون / مـــنا طعاماً للمدافع والسجون/ يسلخون جلودنا وسيصنعون / منها فراء للعواهر والقياصرة الصغار.

ولقــد ذكــرنا منذ قليل أن المجد الذي يحمله الشاعر إلى الأطفال وإلى الشـــعوب المناضـــلة المـــتمزقة تحـــول في هذا الديوان إلى ضرب من التغنى والإنشاد للحرية يؤكد ذلك تواتر معجم لفظي للكلمات الدالة على الغناء والتغني* لم يكن عجيباً أن نجد هذه الغنائية المنتشرة عبر فضاء التدوين الشعري في أكثر مـــن ثماني قصائد يشكل مجموعها ٣١% تقريباً من جملة قصائد الديوان البالغ عددهـــا تسع وعشرون قصيدة ، ولا يخلو عنوان أحدها من صيغة الغناء وهي : أغـــنية إلى شعبي ـــ أغنية إلى ولدي على ـــ أغنية خضراء إلى سوريا ـــ ثلاث أغـــنيات إلى أطفـــال وارسو ـــ أغنية انتصار إلى مراكش وتونس والجزائر ـــ أغنية زرقاء إلى فيروز .

هـــذا بالإضافة إلى قصائد تتحول موسيقاها وإيقاعها إلى التغني والإنشاد الخـــالص دون أن يجيء لذلك ذكراً في العنوان ، وذلك مثل : الأصدقاء الأربعة وهـــي أغنية لأصدقاء الكفاح ، ومثلها قصيدة غنائية بعنوان إلى إخواني الشعراء ، وقصـــيدة :ربيعـــنا لن يموت ، إلى عمال مارسيليا الصغار ـــ رسالة حب إلى زوجـــتي ـــ رفـــاق الشـــمس ـــ العائدون من المذبحة ، هي في مجملها صياغة إنشادية للتغني بالحرية كما ذكرنا من قبل .

وهـــذه الغـــنائية المنتشرة عبر فضاء التدوين الشعري نستطيع أن نجد صـــداها عـــبر البـــنية الموسيقية بما تحمله من مؤشرات موسيقية للإطار العام متمـــثلاً فـــي الوزن والقافية ، وما تحمله من إيقاع منتظم يتمثل إلى حد بعيد في موسيقى الحشو أو الإطار الداخلي

إن مـــا تحت عناوين قصائد الديوان يتوزعها تفعيلات ستة أبحر شعرية عـــلى الترتيب التالي ١ــ تفعيلة الكامل متفاعلن١٠ مرات ، ،(نلاحظ أن هناك قصـــيدتين مقســـمتين إلى أحـــد عشر عنواناً الأولى ٥ عناوين ، والأخرى ٦ عناوين كلها من الكامل) ،٢ــ تفعيلة الرمل فاعلاتن ٦ مرات ،٣ــ تفعيلة الرجز مســـتفعلن٥ مـــرات ثم ٤ــ المتقارب فعول٣مرات ويأتي استخدامه ٦ــ لتفعيلة السريع والمجتث مرة لكل منها.

إن هـــذا يعـــني بداية أن استخدام الشاعر الغالب ــ موسيقيا ــ في هذا الديوان هو لثلاثة تفعيلات هي على الترتيب

متفاعلن ١٠ مرات

فاعلاتن ٦مرات

مُستفعلن ٥ مرات

أي ٢١ مرة من كامل القصائد ٢٩

أي بنســـبة ٧٨,٥% تقريـــباً مـــع مراعاة أن هناك قصيدتين من الكامل الأولي مقسمة إلى ٥ أجزاء ، والأخرى إلى ٦ أجزاء٠

وإذا ســـلمنا جدلاً بأنه لشيوع أوزان بعينها دلالة ، وذلك بوصفها أنماطاً إيقاعيـــة فإن مثل هذا يمكن أن يقدم لنا دلالات عامة أكثر وضوحاً على موقف الشاعر من الغنائية في هذ١ الديوان .

وإذا اتفقـــنا عـــلى أن ــ نوع الوتد ــ مفروقاً أو مجموعاً ــ هو الذي " يحـــدد طـــبيعة إيقاع التفعيلة ــ والوزن إما صعوداً أو هبوطاً ، وبعد ذلك يحدد موضع الوتد درجة طبيعة الإيقاع ، وعلى هذا الأساس ينبغي أن تكون التفعيلات التي تنتهى بوتد مجموع هي أعلى التفعيلات في صعود الإيقاع مثل (متفاعلن ــ

مسـتفعلن ــ فاعـلن) وأن تـليها التفعيلات التي يتوسطها الوتد المجموع مثل (فعولن ــ مفاعيلن ــ مفاعلتن) (٢٧)

إذا اتفقـنا مع هذا الرأي فإننا بوسعنا أن نرى أن المساحة الإيقاعية التي سـجلتها غـنائية الديـوان قـد جاءت متوافقة مع الإيقاع الصاعد عبر استخدام الشاعر للتفعيلات التي تنتهي بالوتد المجموع في متفاعلن ١٠ مرات وهي أعلى نسـبة ،ثم مستفعلن ٥ مرات وتأتي تفعيلة ذات إيقاع متوسط هي تفعلية الرمل ٦ مـرات بيـنما جـاء استخدام الشاعر للتفعيلات ذات الإيقاع الهابط مرة واحدة للمتقارب ومرة واحدة للمجتث .

وفـي محاولـة تحديد خصيصة إيقاعية للأوزان خاصة بالشق التنغيمي لعمـلية الإيقـاع الصاعد للتفعيلات المستخدمة داخل الديوان ، نرى أنها جاءت متـناغمة مـع تحول مفهوم المجد إلى نوع من التغني والإنشاد الأكثر وضوحاً للأذن الذي يناسبه هذا الإيقاع الصاعد.

"إذ يـبدو أن صفة صعود الإيقاع يمكن أن ترتبط بوضوحه في السمع وتميزه ، بيـنما يمكن أن ترتبط صفة الهبوط أو النزول بصفة الاختلاط وعدم الوضوح." (٢٨)

كمـا نلاحـظ أن الشاعر قد وظف القافية بشكل يشعرنا بأن ثمة ارتباطاً نغمياً بين السطر الشعري وباقي الأسطر السابقة عليه واللاحقة له " ففي " أغنية مـن العـراق إلى جمال عبد الناصر " نلاحظ تكرار القافية المعتمدة في رويها عـلى الهمـزة فـي ستة أسطر شعرية: الخضراء ــ السوداء ــ الخضراء ــ الضياء ــ صحراء ــ رجاء.

وتكـرار القافية المعتمدة على روي النون في أربعة أسطر: السجون ــ يلهجون ــ يلهجون ــ العيون .

كمـــا يتم تكرار القافية المعتمدة على اللام روياً ثلاث مرات : الرجال ــ يا جمال ــ ياجمال ــ وتختم القصيدة بقافية تعتمد روي الدال :الجديد ــ الوليد.

كما نلاحظ ــ في قصيدة الأصدقاء الأربعة ــ نوعاً من التكرار اللفظي يؤدي إلى خلق ارتكاز نغمي يتنوع في أصواته من قافية لأخرى مثل :

ــ أصـــدقائي / فـــي حقــول النور كنتم أصدقائي / وأنا أبحث عنكم أصدقائي/ وكـــأعمي قـــادي الــنجم إلى الـــباب المضاء/ وخطانا تقرع الأرض إلى الباب المضاء/ وملايين الفراشات تموت/ في حقول النور ، عمياء ، تموت / أصدقائي في المعبد / أصدقائي في عذاب الخلق والصمت المرير / (٢٩).

وأحياناً يحدث تتابع لقافية واحدة ترتكز على روي متكرر لتكثيف وحدة نغمية تتآزر مع شحنة شعورية في مقطع من مقاطع القصيدة مثل :

يـــا إخوتي الحياة / أغنية جميلة ، وأجمل الأشياء / ما هو آت ، ماوراء الليل من ضياء/ ومن مسرات ومن هناء/ وأجمل الغناء. (٣٠).

وتأتي أحيانا قافية تعتمد على روي مهموس مثل حرف السين ليعبر عن موقــف يتضـــمن عتاباً لا يناسبه إلا هذه السين المتكررة الهامسة بشكل مكثف يعطـــي إيحـــاء موسيقياً خاصاً في مثل قصيدة عندما يحب الفقراء ــ وجرحت إحساســـــي / يا أيها المتحجر الناسي/ بحبك القاسي/ عن عقدي الماسي / عقدي المزيف أيها القاسي. (٣١)

وإذا كـــانت موسيقى الإطار العام (الوزن والقافية) قد أظهرت مثل هذه الخصوصية ــ بقصد الغنائية ــ في ديوان المجد للأطفال والزيتون فإن موسيقى الحشـــو ــ كمـــا رأيـــنا عبر التكرار اللفظي ــ أيضاً قد برزت في هذا الديوان بـــروزاً لافـــتاً يؤكد ما ذكرنا من أن "المجد " في العنوان قد تحول إلى غنائية وإنشادية خالصة عبر فضاء التدوين الشعري .

وإذا كان ديوان المجد للأطفال والزيتون يُعَدّ من الدواوين الأولي الممثلة لفضـــاء التدوين الشعري على مستوى الديوان للشاعربشكل بارز فإن ثمة أربعة دواوين أصدرها الشاعر في حقبة السبعينيات تكشف عن إمكانية أن يكون (المتن الموســـع) مستوعباً في فضائه مجموعة من الدواوين وعناوين هذه الدواوين هي على الترتيب .

- قصائد حب على بوابات العالم السبع ١٩٧٢م
- كتاب البحر ١٩٧٣م
- سيرة ذاتية لسارق النار ١٩٧٥م
- قمر شيراز ١٩٧٦م.

إن هذه الدواوين الأربعة تكاد تمثل مرحلة بعينها من مراحل البياتي كما أنهـــا تؤكـــد ــ كمـــا ذكـــرنا ــ أن فضاء التدوين الشعري يمكن أن يستوعب مجموعـــة مثلها من الدواوين ، وإذا كان البياتي قد حرص على أن يجعل عنوان كـــل ديـــوان منها يدور حول رؤية بعينها ــ وهذا الرؤي على التوالي : العشق بمعـــناه العـــام ، الحـــب ، الثورة ، الشعر ــ فإنها في كليتها تكاد بسبب تعالق موضـــوعاتها وتداخـــلها أن تشـــكل فضاء شعرياً واحداً " فالعشق هو محبة الله والإنســـانية والـــثورة والمرأة والوجود ، والحب موجه إلى المرأة انطلاقاً ، لكنه أحيانـــاً يتســـع ليشـــمل العشق ويطل على الثورة والشعر . والثورة ليست سوى مجـــزرة إن لم يكن الدافع إليها عشق عاصف يزودها برؤيا شعرية تحرك البشر الموتى وتنير لهم معنى الماضي المهيض والمستقبل المنشود . والشعر ليس شيئاً إن لم يدر حول العشق والحب والثورة . (٣٢)

وعلى الرغم من ذلك فإن كل ديوان منها يشكل فضاء خاصاً بموضوعه عـــلى النحو الذي بيناه في درارستنا التطبيقية لديوان المجد للأطفال والزيتون ،

ولا يســعنا أن نــتوقف هنا عند مسألة التعالق بين العنوان والديوان في كل هذه الدواويــن مجــتمعة فإننا على سبيل المثال بوسعنا أن ننظر في عناوين أحد هذه الدواوين السابقة وليكن أولها : " قصائد حب على بوابات العالم السبع "

ونحن حين ننظر إلى مثل هذا العنوان ــ سميوطيقياً ــ فإن أول ما يلفت الــنظر أن القصــيدة هي عبارة عن رسالة من الشعر المنقح المجود فإذا جاءت بصــيغة الجمــع (قصائد) كانت أدل على هذا المعنى لما يفيده الجمع من معنى الكثرة والتنوع . وقد أضيفت الكلمة هنا إلى نكرة "حب" وفي تنكير المضاف إليه نفهم ميل الشاعر إلى تخصيص المضاف (القصائد) لا تعريفه ، وهو يهدف بهذا إلى إعطــاء هــذه القصــائد صفة بعينها هي عمومية هذا الحب وإعطاؤه ميزة الشــيوع ، وممــا يدعــم هذا التأويل أن هذه القصائد واقعة على (بوابات العالم الســبع) وهــو تــركيب سحري يتخطي الأماكن والأزمنة فالرقم سبعة قد تواتر ظهــوره فــي الدين والأساطير والسحر ، وذلك منذ الألف الثالثة قبل الميلاد ، مــثال ذلــك المــلحمة البابــلية الخاصة بالخلق ففيها ذكر الرياح السبع وأرواح العواصف السبع والأمراض الخبيثة السبعة وأقاليم العالم السفلي السبعة والمناطق الســبع للعالم العلوي والسماء، وكذلك وجود سبعة كواكب سيارة تؤثر في عالمنا الأرضي تاثيراً فعالاً ، وأيام الأسبوع سبعة ٠

وفــي الإسلام السماوات السبع والأراضين السبع ، وهناك السبع المثاني والسبع الشداد ٠٠٠٠ الخ .

إذن فالعــنوان يكــرس للعشــق الكــلي المطلق الذي يجمع بين الموتى والأحياء ، بين الفقير والغني ، بين المقيد والمطلق، بين الفيزيقي والميتافيزيقي. ونستطيع أن نرى مصداقية ذلك عبر عناوين القصائد المتتابعة ونصوصها :

فــي الــبداية يــأتي العاشق الإلهي في قصيدة (عين الشمس أو تحولات محيــي الديــن بن عربي في ترجمان الأشواق) (٣٣) بينما يأتي العنوان الثاني

(عـن وضـاح اليمن والحب والموت) (٣٤) ذلك العاشق الذي أوصله حبه إلى المـوت ثـم تأتي القصيدة الثالثة وعنوانها (يوميات العشاق الفقراء) (٣٥) وهي تجسيد لنوع آخر من العشاق هو الفنان الشاعر الثائر غيرةً على فنه ومبادئه .

ثم تأتي قصيدة (رسائل إلى الإمام الشافعي) (٣٦)لتعكس صورة العاشق المسـتنير الـذي يكتشف أن الخلاص لا يأتي إلا عن طريق الكشف الصوفي ثم تأتي قصيدة (مجنون عائشة) (٣٧) وهو رمز للعاشق في كل العصور.

وإذا كـان هؤلاء جميعاً يمثلون العشاق في أزمنة قاطبة كما تطرح ذلك العناوين والقصائد فإن عنواناً مثل : " من كتابات بعض المحكومين بالإعدام بعد سـقوط كومونـة بـاريس (٣٨) يعكس العشاق المحدثين الذين يعشقون تحقيق الحرية والعدالة وأن تسود المبادئ.

ويعـود بنا الشاعر إلى أزمنة سحيقة كاشفاً الستار عن العاشق الأول في تاريخ الإنسانية عبر قصيدة بعنوان (مرثية إلى إخناتون) (٣٩) وذلك في محاولة لإظهـار الـتقابل بين سقوط ثورة إخناتون من أجل عبادة الشمس أو النور الإله الواحـد وسـقوط كومونـة باريس ثم قصيدة أخرى تستعرض العشق في أدوار التاريخ القديم وهي قصيدة (ميلاد عائشة وموتها في الطقوس والشعائر السحرية المنقوشـة باللغة المسمارية على ألواح نينوي) (٤٠) وتقابلها رؤيا حديثة للعشق في قصيدة (الكابوس) (٤١) حيث يقدم الفنان ــ الثوري ــ العاشق (٤٢)

ولا نسـتطيع أن نقف عند قصائد هذا الديوان تفصيلياً ، ولكننا نؤكد هنا أن فضاء التدوين الشعري يحيط سميوطيقياً ما يطرحه الديوان من دلالات عميقة ، وبوسعنا أن نحدد أطراً ثلاثة تمثل هذا الفضاء التدويني بكليته :

١- مواد تراثية تجسد شعر الغزل والشعر الصوفي بعامة بعد ظهور الإسلام.

٢- مواد ميثولوجية وتاريخية مستقاة من التراث العالمي القديم .

٣- مواد تطرح الفكر الثوري في تمرده على الواقع المهزوم .

لذلك نجد ثمة ثالوثاً لا يغادره هذا الفضاء التدويني للبياتي :

الأول : إمــرأة خالدة هي مصدر الوجود الأول ورمز لروح العالم الجديد وهي عائشة أو عشتار أو لارا أو هند .

الــثاني بطــل ثــوري يموت ويبعث باستمرار في موقفه النهائي وقد يكون هذا الــبطل بطــل تــاريخي أو أســطوري مثل الحلاج أو جلجامش أو اخناتون أو معاصراً مثل جيفارا أو عبد الناصر أو غيرهم.

الــثالث : المدينة الحلم الذي يظل يبحث عنها كل من البطل والمرأة الخالدة وهما يواجهــان باستمرار الخصوم والأعداء والعوائق التي تمنع من الوصول إلى هذه المدينة المثالية.

ثانياً العنوان (المتن الضيق)

لعــلة أصــبح من الواضح أن ما نقصد إليه بعنوان (المتن الضيق) هو العــنوان عــلى مســتوى بنية القصيدة الواحدة متعددة الشرائح أو المحاور، إن القصــائد الطويلة المجزأة توضع لمقاطعها عناوين وأحياناً توضع أرقام ، وقد لا تفصــل سوى بالبياضات وفي كل الحالات نعتبر أن شكل التنسيق عنصر منظم لــلمقاطع وأن القصيدة تقوم بوظيفة تدوينية مشابهة لتلك التي يقوم بها الديوان . مما يقودنا لنقول بوجود تدوينين في الديوان الواحد الأول خارجي والثاني داخلي إن الشــعراء وحدهم يدركون أن عدداً من قصائدهم ليس في الحقيقة سوى إعادة جمــع لمقــاطع أو قصائد كتبت متفرقة ، وأن صهرها في نص جديد ليس سوى تدويــن أول يتلوه تدوين ثان هو ذلك الذي يظهر في نشرها منفردة في جريدة أو مجلة حيث يكون الديوان بعد ذلك مرحلة تدوين ثالث (٤٣)

ولدينا ــ عبر هذا المستوى ــ نوعان من القصائد :

الأول : القصيدة ذات العنوان العنقودي وهي تلك القصيدة المنقسمة إلى عدد من القصائد ذات العناوين الفرعية التي تئول في دلالاتها إلى العنوان العنقودي وهو عنوان القصيدة .

والآخـر : القصـيدة ذات العنوان الواحد المقسمة إلى عدد من المحاور المقسمة إلى أرقـام أو إلى عدد من المقاطع يفصل بين كل مقطع والآخر مؤشر علامي بصـري كـأن يكـون فراغاً بين المقطع والذي يليه أو أن يضع الشاعر علامة إشارية تفصل بينهما.

وسوف تعتمد الدراسة على اختيار نموذجين يتم عبرهما الكشف عن التراسل الدلالـي بيـن العنوان العنقودي وبين العناوين الفرعية في النوع الأول ، و بين العنوان البدئي للقصيدة وبين مقاطعها المختلفة في النوع الآخر(٤٤)

وسـنختار للـنموذج الأول قصيدة بعنوان (قصائد إلى يافا) وهي قصيدة في إطار الفضاء التدويني العام لديوان "المجد للأطفال والزيتون" .

كمـا سـنختار أيضاً قصيدة أخرى من الديوان نفسه لتمثيل النوع الآخر وهـي ذات العنوان الواحد المقسمة إلى عدد من المقاطع المرقمة أو ذات مقاطع يفصل بينها فاصل علامي دون أرقام (٤٥) .

وقد وقع اختيارنا على قصيدة : الأمير السعيد ، والقصيدتان من ديوان "المجد للأطفال والزيتون " .

المتن الضيق (أ) القصيدة ذات المقاطع المعنونة المرقمة

١- عنوان (قصائد إلى يافا)

وانطلاقـاً مـن اعـتمادنا فـي تحليل العنوان على الوظائف المرجعية (موضوعية / معرفية) والوظائف العاطفية (التعبيرية/ الذاتية) باعتبارهما نمطي التعـبير السـميائي الأكـبر بين المتعارضين ضدياً طبقاً لياكوبسون (٤٦) فإننا

نقترح للكشف عن الوضعية التواصلية بين العنوان والنص أن ينتظم التحليل في علاقــتين الأولــي موضوعية دلالية والثانية لغوية صيغية ، ذلك أن العنوان في هذا النص يجسد ما يراه الشاعر مهيمناً من موضوعات القصيدة أو موحياً بها أو مشــيراً لأخــرى موازيــة كما أن العنوان يتضمن ألفاظاً أو صيغاً لها اشتغالها البارز في القصيدة وربما تمثل مفاتيح لها .

وبادي ذي بدء فإن هذا العنوان يحيلنا على مكون تصنيفي هو " قصيدة " أي ليســت خطبة أو قصة أو رواية .. ثم هي في صيغة الجمع (قصائد) لتكون أدل لمــا يفيده الجمع من معنى الكثرة والتنوع . كما أن هذه القصائد تتجه عبر حــرف يفيــد انتهاء مكانياً(إلى) هدف محدد هو الأراضي المحتلة في فلسطين مــتخذاً مــن مدينة يافا ــ عبر آلية المجاز بإطلاق الجزء وإرادة الكل ــ رمزاً عاماً لها.

و(يافــا) بوصــفها النص الحاضر مقابلاً لكل المدن الفلسطنية الأخرى بوصها النص الغائب .

وتنقســم هــذه القصيدة (العنقودية) إلى خمسة عناوين فرعية مرقمة هي عــلى الــترتيب ١- أغــنية ٢- أســلاك شائكة ٣- رسالة ٤- المجد للأطفال والزيتون ٥- العودة .

ثمة إذن عنوان رئيس وخمسة عناوين فرعية ، وعملية التواشج الدلالي لا تتم بين نوعي العناوين (رئيسي / فرعي) بشكل يغيب عن متن القصيدة وإنما يــتدخل فيهــا إلى حد تمتنع معه أية إمكانية لعزل العنوان الرئيسي عن العناوين الفرعية .

إن مــا تحت كل عنوان فرعي داخل إطار العنوان الكلي للقصيدة عبارة عــن بــنية دلالية مكتملة لكن اكتمالها لا يمنعها أن تكون مهيأة للدخول في بنية

دلالية أكبر هي بنية متن القصيدة الذي يمثل عنوانها علامة على تكاملها دلالياً مع العناوين الفرعية .

ومـــن هـــنا فلا مناص أن يخترق عنوان القصيدة (قصائد إلى يافا) كافة القصـــائد الفرعية ليتمكن من رد اختلاف عناوينها إليه بمعنى أن عنوان (المتن) يـــتردد بشكل أو بآخر داخل جميع العناوين الفرعية الأمر الذي يخلق نواة أولية للبنية الدلالية الأكبر .

فالعـــنوان الفرعي الأول (أغنية) لا يبتعد بنا عن لفظة قصائد في عنوان المـــتن أليست الأغنية ضرب من الشعر كما أن القصيد ذاته متشبع بالغنائية عبر موسيقاه الخارجية متمثلة في الوزن والقافية،والداخلية متمثلة في موسيقى الحشو.

غيـــر أن هذا الغناء لأنه (ليافا) المحتلة فقد وضعها الشاعر بين قوسين لافـــتاً الانتـــباه إلى مـــا تعانيه المدينة من قيد، و إلى أن يافا هنا تمثل رمزاً لها ولغيـــرها مـــن المدن الفلسطينية المحتلة كما أن هذا العنوان الفرعي (أغنية) ــ نلاحـــظ فـــي تنكيرها نوعاً من التجهيل والتغريب والواحدية ــ يعكس جواً من الحزن والأسي بحيث يحيلها إلى (بكائية) وليست أغنية ، وذلك عبرخمس صور متلاحقة تجسد هذه الدلالات :

١- الصـــورة الأولـــي : (تناصـــية) يافـــا يســـوعك في القيود / عار/ تمزقه الخناجر/ عبر صلبان الحدود.

٢- الصورة الثانية : وعلى قبابك غيمة تبكي / وخفاش يطير .

٣- الصـــورة الثالـــثة : قـــالوا في عينيك يحتضر النهار/ وتجف ، رغم تعاسة القلب ، الدموع .

٤- الصورة الرابعة : (تناصية) قالوا نمتع من شميم/ عرار نجد يارفيق/ فبكيت من عاري/ فما بعد العشية من عرار .

٥- الصورة الخامسة : (تناصية) فالباب أوصده (يهوذا) والطريق خال/ وموتاك الصـــغار بلا قبور/ يأكلون / أكبادهم ، وعلى رصيفك يهجعون.

وهي تتحول من أغنية إلى (بكائية) عبر هذا المعجم اللفظي لحقل دلالي تـــتردد فيــه : تـــبكي ـــ عينيك ـــ تجف ـــ الدموع ـــ فبكيت . كما أن الشاعر يتوســـل فـــي الصـــورتين الأخرتين عبر التناص لتدعيم هذه البنية ذات الطابع المأســـوي الـــتي سبق أن استخدمها في الصورة الأولي التي يظهر فيها (يسوع) مكبلاً بالأغلال عار تمزقه الخناجر، حيث يستحضر بيتاً شهيراً لمجنون ليلي :

تمتع من شميم عرار نجد فما بعد العشية من عرار

لكـــنه يحـــدث انزياحاً عن هذا البيت بتحويره بالإضافة المتمثلة في : يا رفيق وبكيت من عاري حيث تشير كلمة الرفيق هنا ـــ حين تُباعد بين الشطرين فـــي بيـــت مجـــنون ليـــلي إلى وضع متوتر يصير فيه الرفيق سبباً في التفرقة والتـــباعد ، يضـــاف إلى ذلك وجود (العار) وهوالوضع الذي استدعي البكاء ، ويؤكـــد مـــن طـــابع الـــتوتر ما أحدثه الشاعر من قلب محتوى المُضَمَّن (بيت المجـــنون) حيث تحولت : تمتع من شميم عرار نجد من دلالات تعبر عن الحب والحنين إلى دلالات معاكسة تعبر عن الفقدان والتشتت.

كـــل ذلك مجتمعاً خلق هذه البكائية ذات الطابع الدرامي المأسوي ، وفي الصـــورة الأخرى فالباب أوصده (يهوذا) والطريق إلى آخر الصورة فإنه يدعم هـــذا الجـــو المأســـوي ـــ تناصياً ـــ يظل مثل هذا التعبير حاملاً لكل الإيحاءات الـــتاريخية والدينية بل والواقعية التي تحملها هذه الجملة ، بحركتها السريعة بعد اقتباسه (عرار نجد) كما رأينا سابقاً.

وحيـــث يـــأتي يهوذاً وهو رمز الخيانة بعامة ـــ أحد الذين وشوا بالسيد المســـيح ـــ رمـــزاً هـــنا لهذا العدو الصهيوني الذي (أوصد الباب) وفيها مؤشر

علامـــي على سيطرة القهر وقتل الحريات مما كانت نتيجته أن أصبح أطفال يافا وموتاهــا ــ متساوين في الفعل أحياء وأمواتا ــ يأكلون أكبادهم لا يجدون مأوي لهم ، تحولت يافا إلى صور لأشباح ينامون على الأرصفة بعد أن كانت : وردة حمراء ٠٠ مطر الربيع .

وتظــل "القصــائد المرسـلة إلى يافا" قصائد يغلفها طابع من الأسي في العنوان الفرعي والشفافية معاً من خلال شحنة عاطفية عامرة .

الثاني ٢ – "أسلاك شائكة "

ويأتي هذا التركيب الوصفي ليتنامي الخط الدرامي المأسوي حيث يعكس هذا التركيب علامياً تعقد الظرف الواقع فيه أهل (يافا) أو فلسطين حيث الأسلاك تحاصـــر الأمكـنة ، تســد الطــرق ، تخنق الحريات ، والوصف شائكة يعطي للأسلاك أقصى قدرة على الحصار ويحمل دلالياً صعوبة القدرة على التجاوز .

ويــتخذ الطابع المأسوي في هذا المحور معجماً لفظياً تتردد فيه ألفاظ مــن حقل الطبيعة ولكنها تعكس الطبيعة في غضبها وهياجها : فحارسة الكروم لهــا (صــيحاتها) وريح الشمال تصدر (وهوهاتها) في (غابة الزيتون) ، وتتردد الألفاظ والتراكيب مثل صمت ــ حزين ــ أموت ــ في الليل ــ ليل ــ مقبرة ــ الخيام الباليات ــ الدامي .

ويلاحــظ فــي هــذا المحور بصيص من الأمل يتمثل في حلم بخوض الشــعب لمعركــته (وكأن معركة تدور) . وتدعم كأن التشبيهية معنى الحلم كما تــتردد ألفــاظ مقابــلة للمعجم السابق تعكس نوعاً من الإيجابية مثل .إصرار ــ مصـــباح ــ زيت ونار ــ لافتة تشير ــ طريق العودة القريب (سوف نلاحظ أن آخــر سطر شعري إلى طريق العودة الدامي القريب هو عنوان المحور الخامس (العودة) جاء هنا من باب البشارة في الحلم القادم .

كمـــا يعمد الشاعر إلى استراتيجية خلق التطابقات بين الصامد / المقهور / وبيـــن صـــيحات / صمت وبين مصباح / ليل ، وفي استخدامه ياء الملكية في شـــعبي ما يعكس توحد الأنا / الشاعر مع هذا الشعب المكافح في محنته ، وفي جمـــلة الـــنفي (أنـــا لـــن أموت) ما يدعم هذا التنامي الدلالي ذا الطابع التمردي المقاوم.

ويـــأتي العـــنوان الفـــرعي الثالث " رسالة " ليتضمن عدة أشياء أهمها الوظيفـــة الاتصـــالية وتهدف إلى تأكيد التواصل بين طرفين المرسل / وهو أنا الشـــاعر ، والمرسل إليه وهو متلقى الرسالة (الشعب) أما الرسالة نفسها فتحتوى عدة أشياء :

١- إمكانية تقديم حزمة من المضامين المتنوعة ووجهات النظر .

٢- إتاحـــة الفرصـــة أمام المتلقى في الاحتفاظ بالرسالة ومن ثم ما تحويه بحيث يمكن استرجاعه أو استدعاؤه في أي وقت فيظل حافزاً مطرداً .

٣- تتســـم الرسالة بالعمومية لأنها ليست موجهة لشخص بعينه وسهولة التناول لأنهـــا مـــباحة لأي متلقى في تحقيق الاتصال العاجل ؛ لأن القصد منه أن تصل الرسالة إلى أكبر قدر من الجماهير في أقصر وقت .

وعـــلى الـــرغم مـــن أن العـــنوان تكتنفه واحدة من وظائف اللغة وهي الوظيفـــة الاتصـــالية إلا أن (الوظيفة التأثيرية) هي الوظيفة ذات القيمة المهيمنة "lavaleur dominantie" طبقاً لياكبسون (٤٧) حيث يبدو الخطاب (الرسالة) خطاباً تحريضـــياً للمتـــلقى عن طريق الأغنية لكن الأغنية التي تحولت إلى بكائية في أطفـــال يافـــا(١) وامتد إليها الطابع المأسوي في (٢) أسلاك شائكة فإنها تتحول هـــنا إلى بشـــارة لـــلحرية والعدل وقهر الظلم في (رسالة) (٣) لهؤلاء الأطفال أنفهســـم : يـــا أطفال يافا الهائمين / على تخوم وطني الكبير / أنا لا أزال،هنا، أغني الشمس محترقاً /اغني لا أزال(٤٨).

ويعــزز هــذا التوجه التأثيري في (الرسالة) أن الخطاب صار في اتجاه واحــد مــن الأنا إلى مجموعة المتلقين في صورة نداء متكرر ثلاث مرات في بداية المحور ومرة في ختامه على النحو التالي :

يــا إخوتـــي المتحرقين إلى غد ، تحت النجوم / يا صانعي الحب العظيم والخبز والأزهار / يا أطفال يافا الهائمين على تخوم وطني الكبير /

وفي الختام :

يا إخوتي المتحرقين ، إلى النضال (٤٩) .

ويأتي المحور الرابع بعنوان فرعي هو " المجد للأطفال والزيتون" وهو عنوان الديوان نفسه الذي يقع عنوان (قصائد إلى يافا) أحد عناوين قصائده وهو مــا يطــلق عليها (القصيدة المنبورة) وهي تحدد داخل متن ما ، وتكتسب نبرها البصري ــ إن صح التعبير ــ بواسطة تجاور العناوين بما فيها عنوان المتن .

كمــا أن الســياق المنبور هو ذلك الموضع من القصيدة البارز بواسطة تعالقه مع واحد أو كل من :

أ- عنوان الديوان .

ب- عنوان القصيدة وقد يتمثل السياق الداخلي المنبور في مقطع بعنوان .

ج-عنوان الديوان والقصيدة فيصبح هذا السياق مزدوج النبر .

د - أسطر ومقاطع أو عناوين لقصائد أخرى من نفس المتن (٥٠) .

إن هــذا المحور بمثابة تأكيد على ما جاء في عنوان الديوان من تمجيد الشعب الفلسطيني ومستقبله متمثلاً في أطفاله، وبكل قطعة من أرضه متمثلة في حدائق الزيتون القائمة فوق هذه الأرض .

ولقد تكررت هذه العبارة المركزية في هذا المحور خمس مرات مرة في العنوان " المجد للأطفال والزيتون " ثم يأتي على الترتيب الآتي :

المجد للشهداء والأحياء / المجد للأطفال في ليل العذاب / المجد للشعراء والكتاب / المجد للمرضى على سرر البكاء (٥١).

إن المجد بوصفه قيمة تجسد الخلود يصبح حقاً لهؤلاء الشهداء الذين قدموا أرواحهم ، حقاً لهؤلاء الأطفال الذين شُرّدوا ، حقاً للشاعر والكاتب المناضل بقلمه ، حقاً للمرضى الذين يتحملون مآسي الحياة فوق مرضهم . حقاً للنساء والأمهات الكادحات اللائي صنعن هؤلاء الأبطال من الشهداء .

ومن هنا فإن هذا المحور الرابع هو المركز أو لب بنية متن هذه القصيدة ، إن التمجيد في هذا المحور يُعَدُّ بحق هو الأغنية التي يتغنى بها الشاعر غناء لا ينقطع من أجل ثورية وانتقاضة لا تنتهى إلا بإنتهاء الظلم وعودة الشعب المقهور .

لذلك جاء المحور الخامس من متن القصيدة بعنوان " العودة " والعودة هي الإياب والرجوع والعدول عن شيء استثنائي لمواصلة ما كان في الماضي، لكن اللفظ يكتسب خصوصيته في إطار فضاء التدوين الشعري لمتن القصيدة، حيث تصبح العودة هنا هي عودة الأمل في التحرير ، عودة الوعي واليقظة ، عودة الحلم في مستقبل مشرق قد تحقق بعد أن فُرش طريق بالورود رمزاً لهذا الانتصار وبالدموع إشارة لفداحة الثمن المدفوع في هذه العودة وفي النهاية إنها عودة يسوع ــ وهو رمز المحبة الخالصة ــ إلى الجليل.

وإذا كان يسوع في العنوان رقم ١ يرسف في الأغلال والقيود : (يافا) يسوعك في القيود / عار ، تمزقه الخناجر ، عبر صلبان الحدود (٥٢).

فإن عودته هذه المرة –بعد مشهد الأطفال المشردين – حراً طليقاً وهو ما يشير إليه قول الشاعر (بلا صليب)

وكأن يسوع / معكم يعود إلى الجليل/ بلا صليب (٥٣) ، وقلنا منذ قليل أن (قصائد إلى يافا) يغلفها جو من الحزن والشفافية بالإضافة إلى شحنة عاطفية نـزاعة نحو الأمل وربما كان "مرد تلك الشفافية إلى طريقة استخدام كلمات تثير أجـواء مـتعددة مـثل : يسـوع – الصلبان – القباب – عرارنجد –الباب – الطريق ؛ لأنها تشير على التوالي إلى الفلسطيني والوطن المجزأ ،وإلى الإسلام والعـروبة ، وإلى اليهـود وفلسطين والنضال ، والتقـابل يسيطر على القصيدة بشـكل ثـبت أنه تفنن لم يفقد سحره فهنالك يسوع ويهوذا ، والباب والطريق ، وتمتع فبكيت ، ويحتضر النهار فتجف الدموع " (٥٤) .

ومـن هنا بوسعنا أن نرى أن "في كل صورة دفقة عاطفية تفيض عنها إلى الصـورة الـتي تليها كما تفيض عن المقطوعة الواحدة إلى المقطوعة التي تـليها في سياق شعري يصور معركة تدور بين القهر والصمود والموت والحياة ، وتـأتي الخاتمة على شكل حلم ليلي بعودة اللاجئين ومعهم يسوع (إلى الجليل بـلا صـليب) ، ومـن ثـم أجد في هذه المقطوعات وحدة عضوية متنامية تبدأ بالـرؤية وتـتحول إلى رؤيا من خلال التصعيد الفني المتدرج الذي انطلق من أعماق الواقع إلى أعماق حلم قومي كبير (٥٥) .

وإذا كـان هناك نوع من التراسل بين عنوان القصيدة (قصائد إلى يافا) وبين عناوينها الفرعية فإن ثمة تراسل وتناغماً على القدر نفسه بين هذه القصيدة ذات الأبعـاد المتعددة وبين غيرها من القصائد ، ليس في ديوان "المجد للأطفال والزيـتون وإنما في إطار كلي مع قصائد أخرى في دواوين أخرى ، فعلى سبيل المـثال قصائد مثل " لماذا نحن في المنفى " ، العرب اللاجئون من ديوانه "النار

والكلمات" فإذا كانت (قصائد إلى يافا) يمتزج في بنيتها شيء من الأسي مشفوعاً بطابع غالب من التفاؤل :

أنـــا لا أزال ، هنا أغنى الشمس ، في صمت وإصرار حزين / ياإخوتي المتحرقين / إلى النضال (٥٦).

فـــإن هـــذا الـــتفاؤل يـــنعدم في عنوانه (لماذا نحن في المنفى ؟) وحتى العنوان نفسه يطرح نوعاً من التوتر يشي بالضياع وفقدان الأمل ويبرز ذلك عن طـــريق الـــتدويم الـــنحوي لصـــيغة السؤال (لماذا نحن ٠٠٠) حتى يستنفد منها الشاعر دلالات بعينها ثم يعود لاستخدامها في استنفاد دلالات أخرى :

لمـــاذا نحن في صمت / نموت / وكان لي بيتي / وكانت لي / وها أنت بـــلا قـــلب ، بلا صوت / تنوحين ، وها أنت ./ لماذا نحن في المنفى / نموت / نمـــوت في صمت/ لماذا نحن لا نبكي / على النار/ على الشوك/ مشينا/ ومشى شـــعبي / لماذا نحن ياربي/ بلا وطن بلاحب / نموت / نموت في رعب / لماذا نحن في المنفى / لماذا نحن يا ربي ؟ (٥٧).

ويظـــل الاستفهام الموجود في العنوان طارحاً نفسه منذ السطر الشعري الأول حتى تنتهي القصيدة بهذا الاستفهام أي أن أنا / الشاعر مفتقدة للاهتداء إلى فكـــرة أو رمز أو شيء يجمع ولا يفرق لكن فقدان التفاؤل والأمل في الخلاص يظل منعدماً .

أما قصيدته الثالثة " العرب اللاجئون " فإنها تشارك القصيدتين السابقتين فـــي الطرح ، لكن الشاعر يقارب الموضوع بطريقة هجائية عبر صور متلاحقة تجسد صوراً ساخرة من وضع العرب المأساوي : يا من رأي أحفاد عدنان على خشب الصليب./ مسمَّرين .

الـــنمل يأكل لحمهم/ وطيور جارحة السنين/ يا من رآهم يشحذون / يا من رآهم يـــزرعون / ليـــل المنافي في محطات القطار بلا عيون / يبكون تحت القبعات ويزبـــلون ويهـــرمون / يا من رأي (يافا) بإعلان صغير في بلاد الآخرين / يافا على صندوق ليمون معفرة الجبين (٥٨) .

وتستمر القصيدة على هذه الروح الساخرة وعبر صور متتابعة ،ويعتمد الشاعر تناصياً على مقولة شهيرة لسارتر (جحيمي هم الآخرون) لتعكس وضعاً متوتراً لإحساس الإنسان تجاه الإنسان في هذا العالم ، ومضمناً اسم صلاح الدين رمزاً للخلاص العربي ، لتحرير فلسطين ، ولكن فرسان هـــذا الزمـــان باعـــوا صلاح الدين / باعو درعه وحصانه / باعوا قبور اللاجئين (٥٩) .

وعلى الرغم من التواشج والتلاحم القوى بين عناوين البياتي في القصائد السابقة لاحظنا كيف أنها صورت قضية كبري مثل قضية فلسطين إلا أن البياتي قد توسل إلى ضمان الوحدة في كل منها بوسيلة تختلف عنها في غيرها ،فهو قد بـــني وحـــدة "قصائد إلى يافا" على التضاد بين يسوع ويهوذا ، وبني (لماذا نحن فـــي المـــنفى) على بنية التساؤل التي تعكس الجهل بالمصير والحيرة والتشتت ، كمـــا بـــني "العـــرب اللاجـــئون " على فكرة البوليفونية أو التعدد الصوتي طبقاً للضمائر : نحن وياء المتكلم ــ وأنتِ ــ ونا الفاعلين ــ وهو في (مشي شعبي).

ويبقى عنوان " قصائد إلى يافا " نصاً متميزاً في فضاء التدوين الشعري لديوان " المجد للأطفال والزيتون " لأنها بحق " تمس اللاشعور الجمعي في أكثر مـــن موضـــوع ، فهـــي ايضاً مبنية على صراع ثنائي وهي أيضاً تطرح صور الرحيل والعودة سواء بشكلها البدوي أو عبر صلب يسوع وعودته " (٦٠) .

المتن الضيق (ب) القصيدة ذات المقاطع غير المرقمة

عـــنوان "الأميـــر الســـعيد " عنوان للشعر والقصيد ، إن قراءة متأنية فاحصـــة لهذه القصيدة في إطار عنوانها ومقاطعها الثلاثة تجعلنا نتخذ أفقاً للتوقع

مغايـراً ومختـلفاً لـرؤية (٦١) حيث رأى في هذه القصيدة ضرباً من التفسير البسيط وربما المخل حين راح يفسر القصيدة في إطار "أن ثمة أميراً يتمتع بحب الأميرة الحسناء فيما يعاني عامل حديقته الحرمان لأنه لا يجرؤ على البوح بحبه لوصيفتها "ومثل هذا التفسير الغالب عليه الأيديولوجي والسياسي في إطار مفهوم طبقي ضيق يبعد بنا على الغاية المرجوة في تحليل القصيدة سميوطيقياً عبر:

١- عـنوانها ٢- مقاطعها ،وسوف يكون التحرك من العنوان إلى النص ومن النص إلى العنوان في حركة جدلية مستمرة .

وبـناء على تطبيق مفهوم رومان ياكبسون (R.Jackobson) لوظائف اللغة في دراسة القصيدة عبر العنوان والمقاطع نقول إن الوظيفة المهيمنة في هذه القصيدة هـي الوظيفة الميتالغوية (ماوراء اللغة) وتفرض علينا مثل هذه الوظيفة طريقة بعـنيها في التحليل فمادامت هذه الوظيفة " تهدف إلى تفكيك الشفرة اللغوية " بعد تسـنينها مـن طرف المرسل ، والهدف من السنن هو وصف الرسالة فلابد من الاعـتماد هـنا على تأويلها مستخدمين في ذلك المعجم الدلالي أوالقواعد اللغوية المشتركة بين المتكلم والمرسل (٦٢) .

كمـا لا يخفى علينا أن ما بين المقاطع من بياض أو فراغ سوف يجعلنا نـأخذ فـي اعتبارنا الوظيفة الأيقونية أو البصرية في النظر إلى مثل هذا الفراغ الطباعي عبر الفضاء المكاني وإمكانية تأويل دلالاته .

وبادي ذي بدء فالعنوان هنا : (الأمير السعيد) وكلمة الأمير تطرح على الذهـن فكـرة الآمر والمأمور وبالتالي فكرة الملك والرعية وكذلك الأمير " قائد الأعـمى والجـار والمتشـاور ، والمؤمَّـر كمعظم الرؤساء والعلماء والإمارة والأمـراء وأولـوا الأمـر والمحـدد والموسـوم " إلى آخر مثل هذه المعاني المطـروحة معجميـاً لكـن الوصف بـ (السعيد) في هذا العنوان يحدد الحالة النفسـية ويحصـرها ــ وقـتياً ــ في السعادة . غير أن هذا التركيب الوصفي

(الأميـــر الســـعيد) يجرنا إلى عالم الأساطير والحكايات الشعبية في قصص ألف ليـــلة وليـــلة وكليـــلة ودمـــنة وغيرها من القصص الشعبي الذي يطرح عناوين مشابهة تدخلنا إلى عالم السحر والأسطورة مثل الأمير المخاطر ، الأمير والفيل الأبيض ، الأميرة والقزم ، أميرة البحر الفضي ، الأمير نور الدين والبحارة إلى آخر مثل هذه العناوين المعروفة التي يستغلها الشعراء في تكوين الصور المعبرة لمقتضيات فنهم .

فالشـــاعر الكـــبير الذي يحاول أن يرسم صورة متماسكة للحياة بأسرها يخلق دائماً أساطير جديدة يصف عن طريقها الوجود الإنساني (٦٣) .

وأحيانـــاً لا يحـــتاج إلى خـــلق هذه الأساطير إنما يكتفى بأن يهرب من الواقـــع ليعبر عنه ولا يكون ذلك إلا عبر جو أسطوري يتحرك خلاله معبراً عن إبداعـــه . مقـــابلاً بيـــن روحـــه البسيطة وبين العالم المركب المعقد في محاولة لتجســـيد فداحة الفرق بين مثالية الشاعر وقبح الواقع ، وتتوزع الخيوط الدلالية لهـــذا العـــنوان (الأمير السعيد) (٦٤) عبر ثلاثة مقاطع مرتبة ترتيباً تنازلياً طبقاً لطول كل مقطع (المقطع الأول "٢١سطراً" بينما المقطع الثاني"١٥سطراً" ثم يأتي المقطـــع الـــثالث والأخيـــر أقل المقاطع عدداً"٣ أسطر") والقصيدة في مقاطعها الثلاث يتوزعها نوع من البوليفونية أو تعدد الأصوات حيث يبرز ثلاثة أصوات أنا / المتكلم أنت / المخاطب وهي / للغائبة .

وفـــي المقطع الأول الذي أعتبره محور الصمت في مقابل المقطع الثاني وأطـــلق عليه (البوح) يفتتحه الشاعر بعبارة مصكوكة متعارف عليها في التراث الشعبي : وأدرك الصباح ، شهرزاد/ (ربما كانت شهرزاد هنا رمزاً لربة الشعر في تأويلنا لهذه القصيدة)

فســـكتت وعاد / إليّ نفس الحزن والشعور بالضياع (٦٥) ، ونلاحظ أن الشـــاعر لـــم يكـــتف بهذه العبارة المتعارف عليها في التراث بل علق عليها

مشـــاعره عــن طريق الضمير في (إليّ) ، وهنا يظهر الضمير الثاني (أنتَ) / وأنت في حديقتي تسير/ يا سيدي الأمير !/ منفرداً سعيد (٦٦)

وهنا نستطيع أن نستكشف أن هذا الأمير ما هو إلا شعر الشاعر الذي يسير فـــي حديقته (حديقة إبداعه) ، ويتحول الخطاب من المخاطب إلى الغائب فيظهر العنصر الثالث وهي القصيدة التي يتغنى به الشاعر للعشاق أغاني الهجر واللقاء وتلك التي يبحث عنها شعر البياتي أي أن الخطاب من الشاعر إلى شعره :

تحـــلم بالأميـــرة الصغيرة الحسناء / في قصرها الوردي ، في أرجوحة الضياء (٦٧) كمـــا أن هـــذه الأميرة ما هي إلا القصيدة القادمة التي يحلم بها الشاعر ، وغناء هذه القصيدة يحدث تحولاً في الخطاب ليصبح من القصيدة إلى الشعر .

وهـــي تغـــنى أغـــنيات الهجر واللقاء : يا فارس الضباب/ عرج على قصـــري في السحاب/ إني هنا وحيدة ، في الباب / من زهر الليمون واللبلاب/ ضفرت إكليلاً لك ، الغداة / أموت يا فارسي الصغير / إن لم تعد إليّ يا فراشة تطير في حلمي يا حبي الأخير (٦٨).

ثـــم يعود الشاعر في نهاية المقطع ليؤكد ويجسد فكرة الصمت المسيطرة عبر الانتقال إلى الأنت (وترمز لشعره) أي أن الخطاب هذه المرة من المرسل / الشاعر إلى المستقبل/ الشعر:

وأنـــت لا تغدو ولا تروح / كأنك التمثال ، لا تبوح / بما وراء الصمت من آفاق / يخاف من مجهولها العشاق(٦٩).

ولغـــة الخطـــاب تعكـــس هذا عبر الطباق المتكرر بين الحزن وسعيد ، الهجـــر واللقاء ، وبين الفعلين تغدو وتروح وإذا كانت بداية المقطع ونهايته بـــ (ســـكوت شـــهرزاد) و (بما وراء الصمت من آفاق) فإن في قول الشاعر وأنت

... لا تبوح " ما يشي بمحاولة الشاعر انتقاد هذا السكوت أو الصمت في مواجهة صريحة مع النفس .

وبما أن العنوان في الشعر ليس هو ذاك الذي يستحوذ بالضرورة على بداية القصيدة فكل مفاصل القصيدة هي بمثابة عناوين إن لم تشر لذاتها فإنها تشير لغيرها ؛ لذلك فإننا من الناحية النصية " نواجه تنظيماً تتشذر بواسطته القصيدة الواحدة فكانها الديوان يحضن قصائده العديدة وبوضعها هذا ، تنجز دوراً تنظيمياً تدوينياً مشكلة فضاء تتآزر فيه المقاطع فيما يشبه وحدات متكاملة دلالياً " (٧٠)

لذلك نلاحظ على المقطع الثاني من القصيدة – والذي أطلقنا عليه عنوان البوح – أمرين الأول يعكس ما آل إليه حال الشاعر من جراء الصمت والسكوت كما صورهما في المحور الأول :

وهكذا : يا أيها الأمير / يحترق القلب ، ولا يبقى سوى الرماد (٧٢)

ثم يتكرر المقطع الذي يتخذ فيه الشاعر من سكوت شهرزاد رمزاً لهذا الصمت القاس والحزن المقيم والإحساس العام بالتشتت :

وأدرك الصباح شهرزاد / فسكتت وعاد / إليَّ نفس الحزن ، والشعور بالضياع

بينما لا يزال الشعر يتأبي أن يعيش الحالة الشعورية الموازية ، فإذا كان الشعر رومانسياً في صمته في المقطع الأول منفرداً سعيداً ، يحلم بالأميرة الصغيرة الحسناء (القصيدة .. الخ) فإنه هنا مازال يحلم أيضاً غارقاً في الجو الرومانسي ذاته لا يكاد يستكشف ما يكتنف الشاعر من انكسار القلب وتشوه الوجه من كثرة البكاء ، وهي صورة توحي بطابع الحزن الأصيل المحيط بالواقع الذي يعانيه الشاعر :

وأنت في حديقتي تسير / تحلم بالنافورة البيضاء / وبالعصافير وبالغدير/ في ليلة مقمــرة خضــــراء / و لا تــرى وجهــي الذي شوهه البكاء / وقلبي الكسير / يسألك الرحمة والغفران (٧٢).

وهــنا يــنفجر صوت الشاعر عبر (تاء الفاعل) في الإقرار بفعل العشق أحبــبت: لأنــني أحبــبت ـ والله على غرامنا شهيد / والأرض والإنسان ـ/ وصيفة الأميرة الحسناء (٧٣).

وهــذا الــبوح أو الاعتراف من قبل الأنا / الشاعر يؤكد انتصاره على الصــمت ، ومــا وصــيفة الأميــرة الحسناء هنا إلا قصيدة أخرى من قصائده اخترقت حاجز الصمت معلنة عن نفسها (وهي سلاح الشاعر في التعبير).

أما الأمر الآخر الذي نلاحظه ما تركه الشاعر بين المقطع الأول والثاني من فراغ أو بياض مع فاصل أيقوني متمثلاً في ثلاثة نجوم طباعية متجاورة تقع ما بين المقطعين .

إن هــذه المؤشــرات العلامية تؤكد ما ذهبنا إليه من أنه على الرغم من وجــود أوجــه التشــاكل بيــن المقطعيــن من حيث النظر إلى طولهما وتعدد فضــاءاتهما وأصواتهما وأساليبهما فإن ثمة أوجه اختلاف وتمايز نختصرها في إقامــة بنيتن متقابلتين بين الصمت في بداية المقطع الأول مقابلاً للبوح في نهاية المقطــع الثاني ، ويعد هذا الفراغ وتلك النجوم الطباعية مؤشراً علامياً على هذا الــتقابل بيــن المقطعين . كأن المساحة بين المقطعين هي مساحة في التباين بين الرفض والقبول بين الصمت والبوح . وكل ذلك يؤكد لنا أن المقطع الشعري في علاقــته بغيره يمثل مجموعة من دلالات ذات انسجام وتكامل نسبيين مع غيره من المقاطع حيث ينطوي هذا الانسجام أحياناً على مفارقات وتعارضات وأضداد ، لكــن كــل ذلــك يسمح لنا في النهاية برؤية تكاملية عبر مقاطع القصيدة تؤكد كونها نصاً له انسجامه وتكامله في فضاءٍ شعريا يحتوى التنوع.

وإذا كـــان المقطـــع الأول والثاني كلاهما قد بدأه الشاعر بصيغة شعبية بعيـــنها عـــلق عليها مشاعره الخاصة فإنه ــ تآزراً مع هذا الجو الحكائي الذي صنعه في هذين المقطعين ــ يؤكد هذا الطابع في بداية المقطع الثالث ونهايته :

حكايـــتي ، يـــا أيها الصغار / تمت ، وفي ليلتنا المقبلة القمراء/أروي لكم حكاية أخرى عن الصياد والعنقاء/(٧٤).

فهـــو يقـــر فـــي بدايـــة المقطـــع بأنها حكاية مثل كل الحكايات الشعبية المـــتعارف عليها لدى الصغار حين تقص عليهم الجدات مثل هذه الحكايات في ضوء القمر حتى يناموا

كمـــا أنه اختار تسمية للحكاية مثل أسماء الحكايات الشعبية القديمة ذات الطـــابع السحري الأسطوري الذي أكدنا منذ البداية على أنه يغلف الطابع العام للقصـــيدة ، ذلـــك الاسم الذي اعتبره العنوان الحقيقي للقصيدة ألا وهو (الصياد والعنقاء).

ويـــبدو لـــنا ــ ســـميوطيقيا ــ أن ما قصد إليه الشاعر هنا بالصياد هو الشـــاعر الـــذي يطـــارد الإلهـــام أو ربـــة الشعر التي هي شهرزاد حتى يفوز باصيطادها كما أن العنقاء وهي رمز للميلاد والموت المتكرر تظل هي القصيدة أو الطريدة التي يظل الشاعر أو القانص يبحث عنها وتظل هي متأبية عليه .

ممـــا يســـم القصـــيدة في دلالاتها الكلية بطابع التغني بالشعر والقصائد بوصـــفها أداة ناجـــزة فـــي تمجيد الحرية وفي الوقت نفسه الإسهام في خوض الصراع ضد القيود والفقر والتدني من أجل حياة أكثر إشراقاً وكرامة للإنسان ، وباختصار فإن القصيدة مع الديوان يعبران عن قول الحياة شعراً في رؤية بياتية خاصة .

مسرد بعناوين الدواوين
والقصائد في الأعمال الكاملة للبياتي
فهرس القسم الأول

أباريق مهشمة

المجد للأطفال والزيتون

أشعار فى المنفى

كلمات لا تموت

النار والكلمات

فهرس القسم الثاني
سفر الفقر والثورة

الذي يأتي ولا يأتي

عيون الكلاب الميتة

الموت في الحياة

قصيدة طويلة
جزء من ديوان الموت في الحياة

الكتابة علي الطين

قصائد حب علي بوابات العالم السبع

كتاب البحر

هوامش القسم الثاني

١. محمــد فكــري الجــزار ، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ١، القاهرة ١٩٩٨ ، ص٩٥.

٢. جميل حمداوي ، السميوطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر ، مج ٢٥/ع ٣ ، ١٩٩٧ ص٩٧.

٣. رشــيد يحيــاوي ، الشعر العربي الحديث / دراسة في المنجز النصي ، أفريقيا الشرق ، المغرب ١٩٩٨م ، ص١٥٠ .

٤. عبد الوهاب البياتي ، كنت أشكو إلي الحجر ، مجموعة حوارات أجريت مع البياتي ، المؤسسة العربية للنشر ط١ الأردن ١٩٩٣م ، ص ٥١.

٥. عــبد الوهــاب الــبياتي ، الأعمال الكاملة ، دار العودة ط ٤ ، بيروت ١٩٩٠ م ،ح١ ص٢٠٥-٢٥٨.

٦. الفيــروز آبادي ، القاموس المحيط ، مكتبة مصطفى البابي الحلبي ط٢ ، القاهرة ١٩٥٢م ، مادة مجد فصل الميم باب الدال.

٧. عبد الوهاب البياتي ، الأعمال الكاملة ٢/٢١٢

٨. جميل حمداوي ، السميوطيقا والعنونة ، ص١٠٢.

٩. محيي الدين صبحي ، الرؤيا في شعر البياتي ،دار الشئون الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد ١٩٨٧، ص ٦٠.

١٠. عــبد الوهــاب البياتي ، الأعمال الكاملة ٢/٣٩٠-٣٩١ دار العودة ط١ بيروت ١٩٧٩ .

١١. السابق ،٢/٣٩١.

١٢. عبد الوهاب البياتي ، الأعمال الكاملة ، ١/٢٥٨.

١٣. السابق ، ٢٢٣/١.

١٤. السابق ، ٢٢٤/١.

١٥. السابق ،٢٤٨/١ .

١٦. السابق ، ٢١٤/١.

١٧. السابق ، ٢١٨/١.

١٨. السابق ، ٢٢٧/١-٢٢٨.

١٩. السابق ، ٢١٩/١.

٢٠. السابق ، ٢٢٠/١.

٢١. السابق ، ٢٢٥/١.

٢٢. السابق ، ٢٢٦/١.

٢٣. السابق ، ٢٣٩/١.

٢٤. السابق ، ٢٣٩/١.

٢٥. السابق ، ٢٢٢/١.

٢٦. السابق ، ٢٢٢/١.

*ويكفي أن نشير هنا إلى أن الألفاظ التي تنتمي دلالياً إلى حقل الغناء والأغنية في هذا الديوان (المجد للأطفال والزيتون) قد بلغ عددها نحو ٥٧مفردة ومن هذه الألفاظ ما يلي : بالإضافة لما جاء منها في العنوان : (أغنية) ــ (أغنية إلى شعبي) ــ(رسالة حب إلى زوجتي) ــ (أغنية إلى ولدي على) (أغنية خضراء إلى سوريا) ــ (ثلاث أغنيات إلى أطفال وارسو) ــ(أغنية انتصار إلى مراكش وتونس والجزائر) ــ (أغنية زرقاء إلى فيروز) ٩ عناوين.

الحقل الدلالي في القصائد :

أغـــني الشـــمس / أغـــني لا أزال / أغـــني الشمس / العصافير/ تغني أغنيات الهجر/ الحياة أغنية جميلة / وأجمل الغناء/ أغنية جميلة / تغني الشمس / يـــا نشـــيد الـــثائرين/ وإليك غنيت الضحى/ وهتفت / وتغني القبرات/ أغاني الســـندباد/ أغـــنية تعاد/ يغنون للأرض / يغنون للأرض / تلاوة الذكر الحكيم/ وأنـــا أغنى والجراح/ وأنا أغني والسحاب / وسروتنا تصنع الأغنيات / شفف الجماهير/ تغني في فؤادي / أنشودة حب / أغنياتي / على أبوابها الخضر أغني / الطفـــل الأغنّ / باسمهم غنيت مكررة/ غنوا للسلاح / باسمهم غنيت / غنو للصباح / شاعر الحب الذي بالأمس غنى / تطير الأغنيات / منذ أيقظه الحب يغـــني / قيـــثارة /وظلت شعارتنا في الطريق وفي أغنيات/فأحلى أغنية / أوتار المغـــني / فـــي ربيع الأغنية / رائعاً كالأغنيات / أنه أغنيتي الأولي / في ربيع الأغـــنية / وغـــنى للحياة / دقات أجراس الحمام/ حادي الموت / صداح قبرة/ كأن قيثارة /.... الخ .

٢٧. ســـيد الـــبحراوي ، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ، دار المعارف ، ط١، القاهرة ١٩٨٦ ص٥٦/٥٧.

٢٨. السابق ، ص٥٧.

٢٩. البياتي ، الأعمال الكاملة ، ٢١٤/١.

٣٠. السابق ، ٢١٨/١.

٣١. السابق ، ٢٤١/١.

٣٢. محيي الدين صبحي ، الرؤيا في شعر البياتي ، ص٣٠٥.

٣٣. البياتي ، الأعمال الكاملة ، ٢٣٨/٢-٢٤٢.

٣٤. السابق ، ٢٤٣/٢-٢٤٧.

٣٥. السابق ، ٢/٢٤٨-٢٥٢ .

٣٦. السابق ، ٢/٢٥٣-٢٥٦.

٣٧. السابق ، ٢/٢٥٧-٢٦٢.

٣٨. السابق ، ٢/٢٦٣-٢٦٧.

٣٩. السابق ، ٢/٢٦٨-٢٧٠.

٤٠. السابق ، ٢/٢٧١-٢٧٥.

٤١. السابق ، ٢/٢٧٦-٢٧٩ .

٤٢. انظر في التحليل السابق ، محيي الدين صبحي ، الرؤيا في شعر البياتي ، ص ٣٠٦.

٤٣. رشيد يحياوي ، الشعر العربي الحديث ، ص ٤٤.

٤٤. البياتي الأعمال الكاملة ص١/٢٩٠ .

٤٥. السابق ، ١/٢١٥.

٤٦. بييـــر غيـــرو، السمياء ،ترجمة انطوان إبي زيد، منشورات عويدات ، بيروت "١ ، باريس ١٩٨٤، ص ١٤.

٤٧. جميل حمداوي ، السميوطيقا والعنونة ، ص ١٠٢.

٤٨. البياتي الأعمال الكاملة ــ ١/٢١١.

٤٩. البياتي ، الأعمال الكاملة ــ ١/٢١١.

٥٠. رشيد يحياوي ، الشعر العربي الحديث ، ص١٣٧-١٣٨.

٥١. البياتي ، الأعمال الكاملة ، ١/٢١٢.

٥٢. السابق ، ١/٢٠٩.

٥٣. السابق ، ٢١٣/١.

٥٤. محيي الدين صبحي ،الرؤيا في شعر البياتي، ص٩٨.

٥٥. السابق ، ص ٩٩.

٥٦. البياتي ، الأعمال الكاملة ، ٢١١/١.

٥٧. السابق ، ٤٤٦/١.

٥٨. السابق ، ٤٤٠/١.

٥٩. السابق ، ٤٤١/١.

٦٠. محيي الدين صبحي،الرؤيا في شعر البياتي، ص ١٢٣.

٦١. السابق ، ص ٦١

٦٢. جميل حمداوي ، السميوطيقا والعنونة ، ص ١٠١.

٦٣. ستيفن سبندر ، الحياة والشاعر ، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي ، الهيئة العامة للكتاب القاهرة ، ٢٠٠١، ص٧٥.

٦٤. البياتي ، الأعمال الكاملة ، ٢١٥/١-٢١٦.

٦٥. السابق ، ٢١٥/١.

٦٦. السابق ، ٢١٥/١.

٦٧. السابق ، ٢١٥/١.

٦٨. السابق ، ٢١٥/١.

٦٩. السابق ، ٢١٥/١-٢١٦.

٧٠. رشيد يحياوي ، الشعر العربي الحديث ، ص ١٥٠.

٧١. البياتي ، الأعمال الكاملة ، ٢١٦/١.

٧٢. السابق ، ٢١٦/١.

٧٣. السابق ، ٢١٦/١.

٧٤. السابق ، ٢١٦/١.